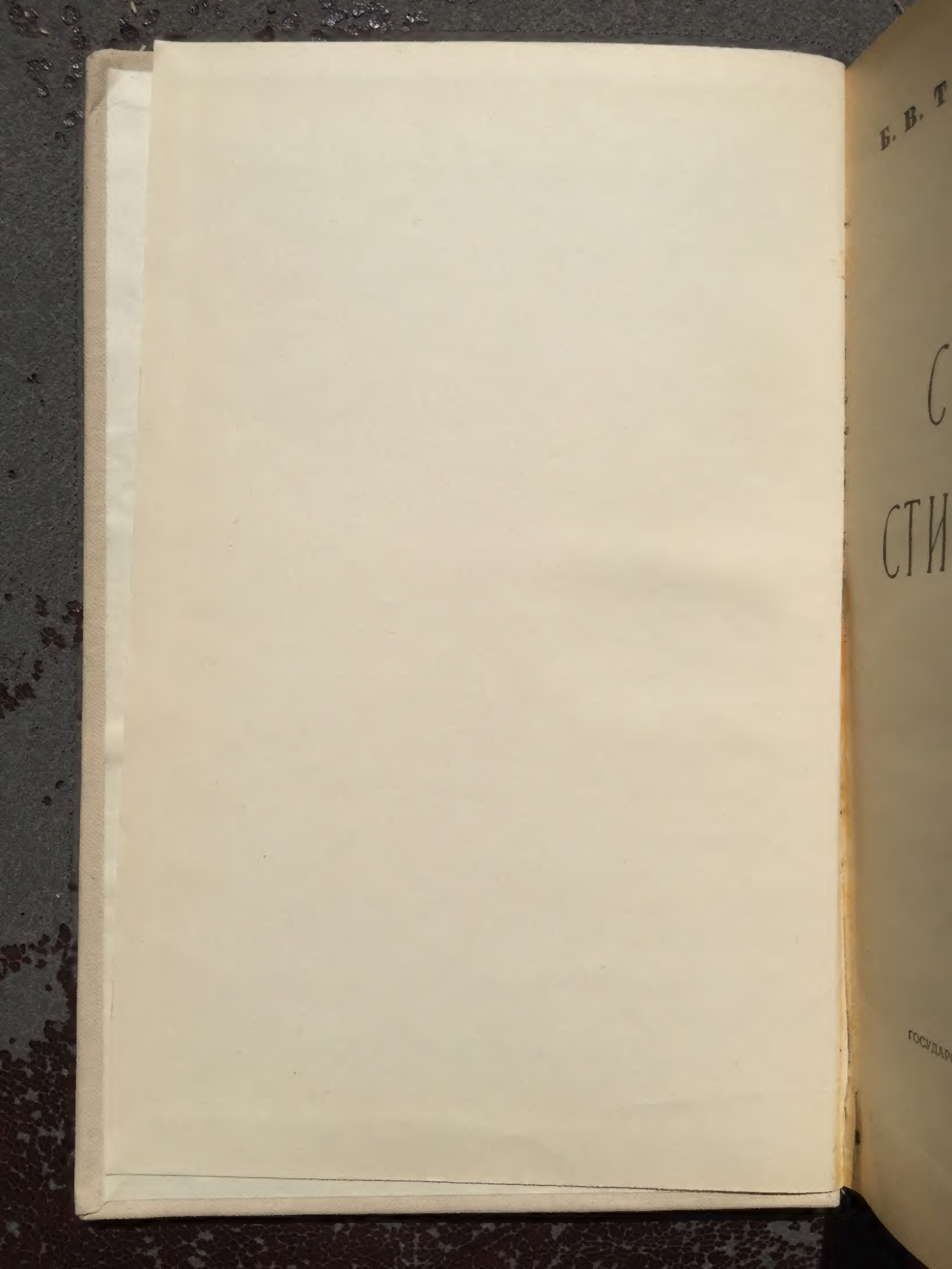
Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ

Стилистика и стихосложение

УЧПЕДГИЗ · 1959



Б. В. ТОМАШЕВСКИЙ

СТИЛИСТИКА и СТИХОСЛОЖЕНИЕ

КУРС ЛЕКЦИЙ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ УЧЕБНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
МИНИСТЕРСТВА ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ

Ленинград · 1959

Ответственный редактор
В. Я. Пропп

СПИСОК ОПЕЧАТОК

<table>
<tr><th>Стр.</th><th>Строка</th><th>Напечатано</th><th>Следует читать</th></tr>
<tr><td>23</td><td>4 сверху</td><td>XVIII в.</td><td>XVII в.</td></tr>
<tr><td>31</td><td>4 сверху</td><td>стилистики</td><td>языка</td></tr>
<tr><td>299</td><td>6 снизу</td><td>знак —́</td><td>знак —</td></tr>
<tr><td>318</td><td>6 снизу</td><td>о другим</td><td>с другим</td></tr>
<tr><td>332</td><td>19 снизу</td><td>диаметров</td><td>диметров</td></tr>
<tr><td>345</td><td>9 сверху</td><td>– — — — — — — ‖
‖ — — — —́ ⏑</td><td>— — — — — — — ‖
‖ — — — — —́ ⏑</td></tr>
<tr><td>348</td><td>9 сверху</td><td>—́ ⏑ | —́ ⏑ | —́ ⏑ ‖
‖ —́ ⏑ | —́ ⏑ | —́ ⏑ | —́ —́</td><td>—́ ⏑ | —́ ⏑ | —́ ⏑ ‖
‖ —́ ⏑ | —́ ⏑ | —́ ⏑ | —́</td></tr>
<tr><td>351</td><td>3 сверху</td><td>так как</td><td>так, как</td></tr>
<tr><td>373</td><td>6 снизу</td><td>в XVIII в.</td><td>с XVIII в.</td></tr>
<tr><td>380</td><td>3 снизу</td><td>трехстопных</td><td>трехсложных</td></tr>
<tr><td>383</td><td>14 снизу</td><td>если бы</td><td>если б</td></tr>
<tr><td>484</td><td>2 снизу</td><td>комком</td><td>комом</td></tr>
</table>

Б. В. Томашевский

ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть первая

СТИЛИСТИКА

ПРИЛОЖЕНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА КАК КАТЕГОРИЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ

ОТ РЕДАКЦИИ

Борис Викторович Томашевский (1890—1957) принадлежит к числу крупнейших русских филологов-литературоведов. Труды профессора Б. В. Томашевского пользуются широкой известностью в СССР и за рубежом. Особенно много им сделано для изучения Пушкина. В течение более 40 лет исследовательской работы им написано большое количество работ о Пушкине — в частности о его художественном мастерстве. Итогом этой огромной работы является его обширная монография «Пушкин», первый том которой вышел в 1956 г. Этот труд задуман как всестороннее и детальное исследование творчества Пушкина в связи с общественно-политической жизнью страны и литературными направлениями эпохи. Крупный специалист-текстолог Б. В. Томашевский много сделал по подготовке к печати сочинений поэта (издание 1936 г., академическое 1937—1949 гг., 1949—1956 гг. и др.). Можно сказать, что ни одно значительное советское издание сочинений Пушкина не обходилось без участия профессора Томашевского. Б. В. Томашевский был крупнейшим в СССР знатоком рукописей Пушкина.

В трудах о Пушкине особое место занимают работы, посвященные изучению пушкинского стиха. Стих Пушкина изучался в связи с историей русского стихосложения и общей теорией стиха.

Теория и история русского стиха, история литературного языка, стилистика и поэтика представляют собой другую большую область исследований Б. В. Томашевского (первая его стиховедческая работа относится к 1909 г.). Из них следует назвать такие работы, как «Русское стихосложение. Метрика» (1923), «Теория литературы» (1925; с исправлениями переиздавалась в 1925, 1927, 1928, 1930 и 1931 гг.), «Краткий курс поэтики» (1928), «О стихе» (1929), и статьи 1943—1958 гг., опубликованные в разное время: «Стих «Горе от ума» (1946), «Язык и стиль» (1951), «Вопросы языка в творчестве Пушкина» (1956), «Стих и язык» (1958), «Строфика Пушкина» (1958). Сюда же относится ныне публикуемый посмертный труд «Стилистика и стихосложение».

Кроме того, следует упомянуть работы Б. В. Томашевского, посвященные вопросам русской лингвистики. Б. В. Томашевский явился одним из составителей и редакторов «Толкового словаря русского языка», вышедшего в 1935—1940 гг. под ред. Д. Н. Ушакова, и членом редакции «Словаря языка Пушкина». При его участии выпущены первые два тома этого словаря (в 1956—1958 гг.).[1]

Одна из особенностей научного творчества проф. Томашевского состояла в его постоянном живом общении со своими сотрудниками и учениками. Б. В. Томашевский был талантливый преподаватель и блестящий лектор.

---

[1] Библиография основных трудов и краткие биографические сведения проф. Томашевского опубликованы Н. В. Измайловым в «Известиях АН СССР. Отделение литературы и языка», т. XVII, вып. 1, 1958, стр. 109—112.

Решение кафедры истории русской литературы Ленинградского университета о выпуске прочитанного Б. В. Томашевским специального курса по стилистике, стихосложению и поэтике имеет цель дать в руки студентов-литературоведов научно точные средства определения и изучения профессионального мастерства и стилистического анализа художественных произведений новой русской литературы, начиная с XVII в. Частично содержание курса совпадает с прежними работами Б. В. Томашевского, но изложено в новом, систематическом и приспособленном к учебному курсу порядке, частично же в нем изложены результаты исследований автора последних лет.

Заглавие не охватывает всего содержания книги. Предполагалось, что вслед за курсом стилистики и стихосложения впоследствии будет прочитан более широкий курс поэтики и теории литературы. Последняя часть книги представляет собой эскизное изложение некоторых вопросов поэтики, поскольку они связаны с вопросами стилистики, развернутое же изложение этих вопросов намечалось на будущее. Смерть прервала осуществление этого замысла.

Автор успел обработать и приготовить к печати лишь часть стенограмм. После его смерти эту работу взяла на себя кафедра истории русской литературы в сотрудничестве со специалистами по различным областям. В этой работе приняли участие П. Н. Берков, А. И. Доватур, И. П. Еремин, И. Н. Медведева, В. Е. Холшевников.

Редакция стремилась ограничить свою работу лишь необходимой в таких случаях правкой, по возможности бережно сохраняя содержание, композицию и своеобразный стиль изложения автора.

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

СТИЛИСТИКА

ВВЕДЕНИЕ

Форма и содержание

Практика показывает, что при анализе художественного произведения очень часто камнем преткновения является анализ стиля. По большей части эти затруднения возникают из ошибочных, предвзятых представлений о методах изучения стилистических явлений. Большой ошибкой является распространенное убеждение, что мысль и ее выражение можно изучать одно независимо от другого. Между тем мысль мы узнаем только из словесного ее выражения; равно и выражение есть прежде всего средство передачи мысли.

Нельзя рассматривать художественную форму только как оболочку, заключающую в себе самостоятельно существующее содержание. Соотношение формы и содержания в художественном произведении нельзя уподоблять соотношению сосуда и содержимого (стакана и вина), как это иногда делается. Сосуд может существовать без содержимого и сам по себе представлять произведение искусства. Содержимое может быть перелито из одного сосуда в другой. Между тем, если отнять у мысли ту форму выражения, в которую эта мысль облекается, то вообще может получиться нечто совсем иное. В поисках эквивалентной формы для одного содержания люди весьма ограничены в средствах (например, в практике переводов с одного языка на другой). Так, если одну и ту же идею (например, изобличение какого-нибудь общественного явления или порока) воплотить в публицистическую статью, драму или картину, то получатся произведения, существенно различные и не по одной форме.

Всё это необходимо учитывать для того, чтобы вскрыть истинный и полный смысл формулы «единство формы и содержания». Для некоторых, например для сторонников теории «сосуда и содержимого», единство формы и содержания сводится к желательности выбора для определенного и завершенного содержания приличествующей формы, т. е. чего-то вроде хорошей сервировки (чтобы пиво пили из кружек, а не из рюмок, а рейнское

вино из цветных стеклянных бокалов). Другие видят единство в том, чтобы произведение было написано хорошим языком и изобиловало яркими, запоминающимися и типичными сценами, т. е., чтобы форма содействовала «доходчивости» содержания.

В действительности единство формы и содержания вовсе не есть только одно из требований хорошего произведения, без которого в крайнем случае можно и обойтись (когда содержание и без того достаточно ценно и к нему в случае неопытности автора может приделать соответствующую форму редактор). Единство формы и содержания есть одно из неотъемлемых свойств художественного произведения, независимое от желания и опытности автора. Разграничить форму и содержание в произведении невозможно. Форма и содержание — два аспекта неделимого целого, два полюса, между которыми располагаются все взаимно обусловленные элементы произведения.[1]

По отношению к произведениям литературы вопрос о соотношении формы и содержания не является просто частным случаем общефилософского или эстетического вопроса о форме и содержании, так как взаимосвязь мысли и ее словесного выражения имеет свои особенности, не только сужающие, но и совершенно видоизменяющие постановку вопроса. Это — не частный случай, а особый случай.

С вопросами стиля приходится встречаться далеко не только в художественных произведениях. Всякая речь обладает своим стилем. При изучении явлений художественной литературы проблема стиля приобретает особую значительность, так как самый стиль становится художественным средством воплощения замысла автора. При изучении научного произведения вопросы стиля, если он удовлетворяет простейшим условиям ясности, не имеют никакого существенного значения. Но когда мы имеем дело с художественным произведением, то никак не сможем обойти вопросы стиля.

Значение слова „стиль“

Стилистика занимает промежуточное положение между науками лингвистическими и литературоведческими. Для языкознания познание языка есть некая самоцель. Как при всяком аналитическом изучении, объект как бы рассекается абстракцией, анатомируется и отдельно рассматривается тот или другой элемент, который в реальности неотделим от остальных элементов. Только путем научной абстракции мы можем изолировать этот элемент. Языкознание изолирует язык от содержания высказывания. Содержание высказывания учитывается, но только как некое свойство самого выражения, как з н а ч е н и е речи, слова, предложения.

---

[1] Вряд ли можно признать и то истолкование, которое относит к содержанию всё, что идет от действительности, к форме — всё, что от искусства. В таком толковании искусство мыслится вне действительности.

Для литературоведа, конечно, в первую очередь важен замысел, смысл. Он с этой стороны подходит к языку и для него язык важен только как выражение данной мысли. К одному и тому же явлению — к языку литературного произведения — языкознание и литературоведение подходят с разных сторон. Конечно, ни одно выражение нельзя изучить, не учитывая мысли, но изучается в языкознании именно выражение. Сделанное нами разграничение условно: сказать точно, куда относятся отдельные стилистические вопросы — к языкознанию или к литературоведению, — очень трудно. Стилистика является связующей дисциплиной между языкознанием и литературоведением. Нас будут интересовать вопросы стиля с точки зрения литературоведения, с учетом интересов того, кто изучает историю литературы.

Итак, предметом нашего изучения является стиль. Но самое понятие стиля — понятие сложное и многообразное. Поэтому прежде всего следует разобраться в том, какими значениями обладает слово «стиль», какие из этих значений существенны для нашего изучения.

В словаре (1935—1940) под редакцией Д. Н. Ушакова отмечено четыре значения слова «стиль». Первое значение: «Совокупность художественных средств, характерных для произведений искусства какого-нибудь художника, эпохи или нации». Примеры: «Архитектурные стили. Готический стиль. Мавританский стиль. Музыкальные стили 19 в. Русский стиль в архитектуре. Стиль модерн». Это — словосочетания, в которых слово «стиль» фигурирует в этом первом значении. Первое значение слова самое широкое: совокупность художественных средств, характерных для того или иного произведения, общая система художественных средств. Впрочем, ни в определении, ни в примерах литература среди прочих искусств не упоминается.

Второе значение (это значение, по-видимому, ближе всего к тому, с чем нам придется иметь дело): «Система языковых средств и идей, характерных для того или иного литературного произведения, жанра, автора или литературного направления». Примеры: «Стиль Гоголя. Романтический стиль. Прозаический стиль. Поэтический стиль. Газетный стиль. Стиль фельетона». В этом значении имеется еще подразделение, т. е. некоторый оттенок значения, который, в общем примыкая к основному значению, несколько от него отличается, не составляя самостоятельного значения: «Способ, манера словесного выражения мыслей». Примеры: «Бледный стиль. Возвышенный стиль. Лаконический стиль».

После этого следует третье значение, которое предваряется условным обозначением «переносно»: это обозначение свидетельствует о том, что имеется в виду не самостоятельное значение слова, а перенос предшествующего значения по аналогии на другие явления. Это переносное значение определяется так:

«Характерная манера поведения, метод деятельности, совокупность приемов какой-нибудь работы». Примеры: «Ленинский стиль в работе. Это не в ее стиле».

Вот особое значение, которое прилагается и не к художественному произведению, и не к явлениям языка, но в общем дает то же отношение к предметам, какое мы наблюдали в первом и втором значениях слова «стиль» по отношению к художественным произведениям и к языку.

И четвертое значение, которое к нам отношения не имеет и которое обозначено здесь как способ летосчисления. Примеры: «Старый стиль. Новый стиль».

Приведенные значения слова «стиль» должны помочь нам разрешить следующий вопрос: значения ли это одного слова или разные слова? Дело в том, что в словарной работе не всегда легко можно отличить совокупность разных значений одного слова от так называемых омонимов, т. е. разных по существу слов, обладающих только внешним звуковым и морфологическим сходством.

Омонимы бывают двух родов. Один род омонимов — когда слова разного происхождения случайно совпадают в своем фонетическом и морфологическом облике. Возьмем, предположим, два значения слова *кран:* кран водопроводный и кран, которым поднимают тяжести. Это, конечно, разные слова, которые случайно совпали в одном облике. Или слово *брак:* брак как супружество, брак в производстве; есть еще другие значения слова *брак*, например порода собак (лягавая). Это слова разного происхождения.[1]

Бывают омонимы другого рода — когда разные значения одного слова с течением времени настолько расходятся, что уже можно говорить о разных словах. Когда-то где-то было одно слово *брань*, а потом разные значения его разошлись и получилось слово *брань* — ругань («брань на вороту не виснет») и другое слово *брань* — сражение, война («на поле брани»). Это слова, разошедшиеся в историческом своем развитии, и вместо одного слова получилось уже два слова — омонимы. Этот процесс совершается очень медленно, на протяжении веков. Сначала мы имеем разные значения одного слова, а потом эти разные значения настолько расходятся, что мы уже не можем считать их за одно слово. Возьмем слово *глава*: глава правительства и глава книги. Омонимы это или разные значения одного слова? Это уже омонимы, так как значения настолько далеко отошли одно от другого, что мы потеряли сознание общности их. А ведь происходят они от одного и того же слова *глава* в значении «голова». Это подтверждается тем, что и на других языках глава книги называется словом, общим со словом голова

[1] В первом значении — супружество — это слово русское, во втором — неудовлетворительное изделие, порок в исполнении — немецкое (Brack), в третьем — порода собак — французское (braque).

(по-латински: caput — голова человека и глава книги). А глава государства — это пошло от переносного значения слова *голова* с выдвижением на первый план оттенка значения этого слова: «нечто возглавляющее», «главное» (кстати, *главный* тоже идет от слова *голова*, так же как мы говорим *головной* — идущий впереди). В дореволюционный период была должность «городской голова»: вряд ли мы признаем это слово за то же самое, что *голова* в значении анатомическом. Это омонимы, разошедшиеся слова.[1]

Границу между разными значениями и омонимикой подчас трудно провести. Составители словарей очень часто затрудняются в решении вопроса: считать ли разные значения принадлежащими одному слову или разным омонимам. В словарном отношении это не такой простой вопрос. Существует целый ряд признаков, по которым можно отличать разные значения от разных слов (словопроизводство, управление, видовые формы глагола и т. п.), и эти признаки имеют большое практическое значение для составителей словарей. Но основное, конечно, это — языковое значение. Поскольку слова являются средством общения, то их прежде всего надо расценивать как орудие нашей речи и нашего мышления. Если в системе нашего мышления значения слова разошлись, разорвались, — это омонимы; если не разошлись, то это разные значения одного слова.

Спрашивается, в слове «стиль» первые три значения — омонимы или разные значения одного слова? Мы скажем, что это разные значения одного слова, потому что у нас присутствует сознание чего-то общего в их значении, а именно значения «своеобразия». Под стилем мы всегда понимаем некое своеобразие. Будет ли это своеобразие художественное, будет ли это своеобразие языковых средств, или в переносном значении — своеобразие человеческого поведения, — всё равно, своеобразие — это первый признак значения слова «стиль». Поэтому все три значения мы можем рассматривать как оттенки или отдельные значения общего единого слова.[2]

Из этих трех значений слова «стиль» для нас, конечно, наиболее важно второе. Литературоведу приходится очень часто

---

[1] Здесь следует обратить внимание на то, что в обычном смысле *голова* и *глава* различаются не по значению, а только стилистически. Нельзя сказать «голова правительства» или «городской глава». Кроме того, в отношении к лицам в этих значениях слова *глава, голова* — мужского рода, а не женского, как в обычном значении.

[2] Исходное значение слова «стиль» — острая палочка, которая употреблялась для письма на вощеных дощечках (в древней Греции и в Риме). От этого слова происходят и слово «стилет» (тонкий кинжал) и слово «стило» (авторучка): «Вот вам, товарищи, мое стило» (Маяковский, «Разговор с фининспектором»). Уже в древности (у Тацита) слово «стиль» приобрело значение «слог, манера речи» (ср. выражения: «бойкое перо», «легкость пера»).

Самая палочка для письма была заострена с одного конца: им писали, царапая по воску. С другой стороны она имела форму лопаточки; этим концом стирали написанное для поправок. Вот чем объясняется ставшее посло-

иметь дело и с первым значением, но это будет за пределами сравнительно узкой области чисто стилистических изучений. Первое значение — общая система искусства — очень важный исторический критерий. Мы должны уметь относить произведение к той или другой исторической системе. Всякое изучение должно быть исторично; нельзя изолировать изучаемое произведение от той среды, в которой оно возникло, а эта среда сама по себе всегда отличается неким своеобразием.

Для нас не безразлично при анализе, берем ли мы произведение XVIII в. (Ломоносова или Сумарокова), или произведение, написанное на пороге XVIII—XIX вв. (например, Карамзина), или произведение 20-х годов XIX в. (например, какую-нибудь раннюю поэму Пушкина, хотя бы «Кавказский пленник»), или произведение середины XIX в., или второй половины XIX в. (какой-нибудь роман Л. Толстого), или мы возьмем современное произведение (Шолохова или Фадеева). Для нас не безразлично, как анализировать то или другое произведение, потому что прежде всего мы должны соотнести данное произведение с литературной и исторической средой, и только тогда мы можем приступить к его разбору. При изучении стиля в узком смысле этого слова мы должны решать вопросы стиля в широком смысле слова.

Однако нас интересует слово «стиль» прежде всего во втором значении его, т. е. тогда, когда оно связано с языком. Своеобразие языкового выражения — вот предмет нашего изучения. Но такое общее определение недостаточно для уточнения предмета изучения, потому что на самом деле стилистика рассматривает разные явления стиля, и самый стиль, являющийся предметом стилистического изучения в узком языковом смысле, может рассматриваться с разных точек зрения. Эти разные понимания слова «стиль» можно определить следующим образом.

Нормативная стилистика

Первое понятие стиля — это стиль так называемый образцовый, а второе понятие стиля — это стиль так называемый экспрессивный. Мы будем заниматься стилем экспрессивным, а стиль образцовый является предметом педагогической практики, которая имеет место в средней школе. То, что называют грамматикой в средней школе, на самом деле есть смешение грамматического учения с учением стилистическим в первом значении. Задача средней школы — воспитание в широком смысле этого слова. Когда там изучают родной язык, то изучают его не столько для того, чтобы объективно познать его законы, сколько для того, чтобы им овладеть, чтобы научиться во всем совершенстве владеть род-

---

вицей выражение Горация: «Saepe stilum vertas» («Чаще поворачивай стиль», т. е. зачеркивай, правь написанное. Сатира десятая книги первой). Вот всё соответствующее место: «Если ты намерен писать достойное прочтения, чаще и не раз поворачивай стиль, и не для того работай, чтобы восхищать невежественную толпу, но довольствуйся немногими избранными читателями».

ным языком. Возникает вопрос: как лучше говорить и писать? Этот критерий — лучше или хуже писать — есть критерий стилистический. Здесь начинается проблема стилистики. Грамматика заключает в себе вещи общеобязательные, а стилистика говорит: можно так и можно иначе, одно лучше, другое хуже. В учебниках средней школы эти два критерия — грамматический и стилистический — смешаны, и те правила, которые мы находим в грамматике, иногда имеют вовсе не грамматическое, а стилистическое значение. Дисциплина, связанная с тем, как правильно говорить и писать, и есть стилистика в первом значении слова.

Всякая речь вызывает к себе определенное отношение. Язык не есть нечто абсолютно данное, по отношению к которому не может быть никаких страстей. Люди определенным образом относятся к языку. Это отношение к языку с точки зрения целесообразности того или иного факта и есть главный критерий образцовой стилистики. Вопрос о том, как лучше говорить, и есть основной предмет нормативной стилистики. Можно привести немало примеров того, как факты реального распространения различных форм выражения еще не решают вопроса о том, что хорошо и что плохо. Некоторые становятся в бесстрастную позу и констатируют: так говорят, следовательно, мы этот факт принимаем. Одно дело, что действительно так говорят, а другое дело — принимать или не принимать этот факт языка. Не всегда то, что говорится, на самом деле является «правильным».

Так как в русской письменности ударение не обозначается, то в произношении очень часто можно услышать разные ударения на одном и том же слове. Обычно устанавливается особенное отношение к этим ударениям — так можно говорить, а так нехорошо говорить, хотя и говорят. Мы считаем слово *мо́лодежь* по положению ударения неправильным и признаем литературным только *молодёжь*. Между тем произношение *мо́лодежь* очень распространено. Или другой пример: многие говорят *зво́нят* (глагол с таким ударением употребляется преимущественно по отношению к телефонным звонкам). Но такое ударение признается неправильным. Мы постоянно слышим *шо́фер*, в частности так говорят шофёры сами про себя. Правильно это? Нет, мы ощущаем это как неправильное ударение. Следовательно, критерий правильности или неправильности применяется к фактам языка независимо от того, широко ли распространена та или иная форма.[1]

Аргументация правильности той или иной формы слова не

---

[1] Бывает довольно часто, что разговорная форма, считавшаяся неправильной, побеждает книжную форму, считавшуюся литературной. Так, в XVIII в. языку Сумарокова были более свойственны формы разговорные, а Тредиаковскому — книжные. И Тредиаковский перечислял ошибочные ударе-

имеет во всех случаях единого источника. Обычно правильность избранной формы слова доказывают историческими доводами. Но с исторической точки зрения не всё, признаваемое за литературную норму, можно признать правильным. Пожалуй, диалектное *долонь* исторически правильнее, чем литературное *ладонь*. Формы *вынять, выниму* этимологически могут более претендовать на правильность, чем литературные *вынуть, выну*, приводящие в недоумение при розыске корня. Так, ныне в ходу в качестве совершенно литературного полиграфический термин *дефи́с* (соединительная черточка), в то время как это — грубое искажение слова и следовало бы говорить *диви́з.*[1] Если правильно «монуме́нт», то почему мы говорим «фунда́мент», и т. д. А между тем для этих слов существует непререкаемая литературная норма, независимо от происхождения соответствующих форм. Эта норма освящена признанием образованной части общества, и в первую очередь школы.[2]

В языке литературные формы всегда сосуществуют с нелитературными. Иногда бывает и так, что существующие формы пользуются одинаковыми правами, например: далёко и далеко́, высо́ко и высоко́. Такие равноправные формы являются языковыми дублетами. Но явление это относительно редкое: всегда имеется тенденция дифференцировать дублетные формы по значению или по стилю.

Из столкновения разных форм, существующих в употреблении, возникает борьба, вызываемая тем, что речь должна иметь свою твердую норму, которую нарушать нельзя. Должно быть некое единство — это основное правило литературного языка, а ударения типа *мо́лодежь, шо́фер* считаются нелитературными, не подчиняющимися норме литературной речи.

Вспомним одну известную заметку В. И. Ленина. Вот что он писал: «Сознаюсь, что если меня употребление иностранных слов без надобности озлобляет (ибо это затрудняет наше влия-

---

ния у Сумарокова: «У него, например, неправо ударяется вредне́йший за вре́днейший, освирепе́л за освире́пел, разру́шил за разруши́л, важне́йше за ва́жнейше, изы́дите за изыди́те, кро́ме за кроме́, мечно́е за ме́чное; сие же слово *против* пишет он непостоянно: про́тив и проти́в; но первое ударение есть неправое» («Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении...», 1750). В настоящее время ни в одном слове мы не можем принять норму Тредиаковского.

[1] Источник слова *дефис* — немецкое Divis, произносимое правильно *диви́с* и происходящее от латинского divisum — разделение. Латинское *v*, прочтенное как немецкая буква *фау*, дало искаженное *дифи́с*, а в русском акающем произношении первое *и*, неударное, было принято за *е;* далее, в силу стремления придать слову его «подлинную» иностранную форму, стали произносить *д* твердо.

[2] Для многих народов в XIX в. литературная норма совпадала с традицией ведущего драматического театра (например, Московского Малого театра), признававшегося хранителем правильного произношения. Сейчас, по-видимому, эта роль переходит к радиовещанию. Однако в действительной практике нашего радиовещания много непоследовательностей, сильно подрывающих его авторитет.

ние на массу), то некоторые ошибки пишущих в газетах совсем уже могут вывести из себя. Например, употребляют слово *«будировать»* в смысле возбуждать, тормошить, будить. Но французское слово «bouder» (будэ) значит сердиться, дуться. Поэтому будировать значит на самом деле «сердиться», «дуться».[1]

Обратим внимание на следующие моменты в этой заметке. Во-первых, здесь уже чувствуется страстное отношение к языку. В. И. Ленин говорит: «могут вывести из себя», «меня озлобляет». Это не безразличное, не бесстрастное, а эмоциональное отношение к языку, несмотря на то, что осуждается явление, получившее широкое распространение, почти узаконенное употреблением.

Во-вторых, в этой заметке показано, что это страстное отношение имеет основой своей, критерием — целесообразность. Здесь прямо говорится: «...ибо это затрудняет наше влияние на массу», т. е. языковое воздействие ослабляется от употребления без надобности иностранных слов. Следовательно, прежде всего эти замечания возникают не из каких-либо только эмоциональных побуждений, а из соображений целесообразности.

Теперь перейдем непосредственно к примеру, который приводит В. И. Ленин. Почему слово *будировать* получило распространение в значении *будить*? Имеется ли рациональное основание, чтобы нам согласиться с употреблением слова *будировать* именно в этом значении?

В. И. Ленин совершенно правильно ставит в связь употребление глагола в этом значении с наличием русского глагола *будить:* люди, правильно разлагая глагол на основу и суффикс, буд-ировать, неправильно осмысляют первую часть слова, ставят это в связь с глаголом *будить*.

Спрашивается, почему при наличии русского глагола *будить* и примерно в том же значении параллельно с ним стали употреблять глагол *будировать?* Для чего это делается, когда можно просто сказать *будить, возбуждать, пробуждать* людей, а не *будировать* людей?

Глаголы на *-ировать* имеются в русском языке в большом количестве, и все они по преимуществу французского происхождения. Состав суффикса *-ировать* (немецкое -ier- и славянское *-овать)*[2] отражает собою тот первоначальный путь, которым в определенный исторический период проникали французские слова в Россию: через Германию и Польшу. Когда же установилась непосредственная культурная связь с Францией, то к основам глаголов, заимствованных из французского, стали прямо прибавлять привычный суффикс *-ировать*.

---

[1] В. И. Ленин. Об очистке русского языка. Сочинения, т. XXX, 4-е изд., стр. 274.

[2] См. французское marcher, немецкое marschieren, польское marszerowac; франц. polir, немецк. polieren, польск. polerowac.

Позднее это сделалось признаком иностранного происхождения глагола.

Глагол *будировать,* очевидно, и взят непосредственно из французского языка путем прибавления к основе глагола bouder (boud-) суффикса *-ировать.*[1] Вместе с тем глагол этот сразу же приобрел специфическую окраску, поскольку с суффиксом *-ировать* связывалось представление об иностранном слове. Знание французского языка, употребление иностранных слов воспринималось как признак принадлежности к культурным слоям общества. Люди, не знавшие французского языка, всё же старались употреблять иностранные слова, в том числе глаголы с окончанием *-ировать,* что считалось признаком западного, заграничного, ученого. Вот почему, когда глагол *будировать* попал в русский язык, то он получил специфический колорит «ученого слова». Им щеголяли как признаком образованности. *Будировать* стали употреблять преимущественно в газетном языке. Отсюда появились и некоторые оттенки. *Будить* употреблялось в прямом значении, а *будировать* как ученое слово уже от прямого, практического значения оторвалось и стало употребляться в переносном значении — возбуждать. Нельзя *будировать* спящих, можно *будировать* умы. Одним словом, *будировать* обособилось как «ученое», показное слово, как признак мнимой культурности.

Спрашивается, уважительны ли причины, по которым стали употреблять глагол *будировать* в этом значении? Разумеется, нет. Это, во-первых, свидетельство незнания языка, а во-вторых, пустая претензия на ученость.

Подобных примеров можно привести несколько. Так, глагол *довлеть* точно так же употребляется неправильно. В словаре под редакцией Д. Н. Ушакова мы по поводу глагола *довлеть* читаем следующее: «С недавних пор стало встречаться неправильное употребление этого слова в смысле «тяготеть над кем-нибудь» или «иметь преимущественное значение среди чего-нибудь»: довлеет что-нибудь над кем-нибудь или над чем-нибудь (может быть по ошибочной связи, по созвучию со словом «давление»)».

Объяснение точное, правильное. Что, собственно, значит *довлеть*? Это глагол не русский, а церковнославянский. Он близок по своей основе к русскому слову *довольно; довлеть* — значит довольствоваться чем-нибудь. Попало это слово в русский язык не изолированно, не как отдельное слово, а в одной библейской цитате, которая получила большое распространение, т. е. в некотором фразеологическом сочетании. Это фразеологическое сочетание звучит так: «довлеет дневи злоба его» (Евангелие от Матфея, гл. 6, стих 34). Это значит: на каждый день довольно

---

[1] **В немецком и польском языках соответствующих глаголов нет.**

своей заботы.[1] В качестве цитаты это фразеологическое сочетание получило распространение в русском языке, и потом из этой цитаты стали выделять отдельные элементы, например «злоба дня». В славянском употреблении «злоба дня» значит «заботы дня», то, чем сегодня особенно озабочены, о чем сегодня больше говорят, о чем больше думают. И вот, глагол *довлеть* тоже оторвался от этой цитаты и стал уже употребляться независимо. При этом утрата подлинного значения происходила в самом начале распространения этого слова. В самом деле, из цитаты «довлеет дневи злоба его» восстановить точное значение глагола *довлеть* довольно трудно. И вот для XVIII в. характерно, что книжники употребляли глагол *довлеть* в значении *долженствовать* — довлеет что-то, т. е. нужно сделать что-то, или следует сделать что-то. И действительно, эту цитату «довольно на каждый день заботы» можно понимать так, что на каждый день нужна своя забота или полагается заниматься своей заботой. Значение «полагается», «нужно» легко могло возникнуть для слова *довлеть*. Известно, что Тредиаковский обвинял Сумарокова за то, что тот, не зная церковнославянского языка, употребляет слово *довлеть* в значении «нужно», «должно», «подобает».[2] Это значение нередко можно встретить у писателей XVIII в. В XIX в. оно исчезает. Но показательно, что точное значение слова *довлеть* было утрачено уже в самом начале XVIII в.

В наши дни *довлеет*, как указано в словаре под редакцией Д. Н. Ушакова, приобрело неправильное значение по аналогии с отглагольным существительным *давление*. Аналогия примерно такая: есть глагол *повелеть*, от него отглагольное существительное — *повеление*. С другой стороны, есть существительное *давление* (правда, через *«а»*, но в нашем акающем произношении мы этой разницы не чувствуем). И возникает вопрос: какой глагол соответствует существительному *давление*? Если *повелению* соответствует глагол *повелеть*, то, очевидно, и здесь так должно быть: *давление — давлеть* по аналогии, выражаемой

---

[1] В. Г. Короленко писал П. А. Лукашевичу в 1890 г., отмечая неправильности его языка: «Глаголу *довлеет* вы придаете тоже какое-то несоответствующее ему значение. У вас недуг *довлеет и растет* (встречается много раз). Достаточно между тем вспомнить известное изречение «довлеет дневи злоба его» или «себе довлеющее искусство», чтобы понять, что этот глагол значит «быть достаточным, довольствовать». Дню достаточно его собственной заботы; искусство, довольствующееся само собой».

[2] В таком употреблении слова Тредиаковский в 1750 г. упрекал Сумарокова: «Пишет он и довлеют за долженствуют, как то: не их примеры нам во бранях быть довлеют; однако слово довлеет значит довольно есть, а не должно есть» («Письмо в котором содержится рассуждение о стихотворении...»). Встречается такое употребление и позднее, в псевдо-историческом стилизованном слоге. Например, в трагедии А. К. Толстого «Смерть Ивана Грозного»:

И почести, которые его
Пресветлому довлеют маестату.

пропорцией *«повеление: повелеть = давление: давлеть»*. Но это неправильно, потому что в данном случае существительному *давление* соответствует глагол *давить*.

Так по неправильно понятой аналогии появилось в языке новое значение глагола *довлеть*. Его, собственно, в этом значении надо было бы писать *давлеть*.

Спрашивается, если есть глагол *будить*, для чего употребляется уродливое образование *будировать;* если есть глагол *давить*, для чего уродливое, неправильное образование *довлеть*? Опять-таки по той же причине — по причине (дурно понимаемой) стилистической. *Довлеть* — глагол церковнославянский, книжный, а книжный глагол свидетельствует об образованности говорящего. Чем больше он употребляет книжных слов, тем он «выгоднее» выступает в глазах слушающего. Не следует думать, что это свидетельство уж очень большой невежественности. Каждый может поймать себя на этом: когда мы говорим, пишем доклады или статьи, мы невольно начинаем употреблять ученые слова без надобности.

Именно стилистический налет книжности, учености заставляет людей предпочитать глаголу *давить* глагол *довлеть*. Вместо того, чтобы сказать «давит на что-то», говорят «довлеет на что-то» или еще чаще «довлеть над чем-то». Получается очень учено и очень плохо.

Очевидно, что без разбора, некритически принимать все факты языка, которые мы слышим и которые получают распространение, — нельзя.

Правда, бывают случаи, когда неправильное употребление настолько укореняется, что вытесняет правильное, и тогда с этим приходится считаться и принимать неправильное (по происхождению) уже в качестве нормы. Если начать просматривать словарь, то нетрудно заметить, что многие слова, получившие права гражданства в языке, возникли благодаря недоразумению: при изучении народных этимологий особенно часто приходится иметь дело с подобными случаями. Народная этимология — это прежде всего неправильная переэтимологизация слова.[1] Иногда эта не-

---

[1] Так новые словари склонны узаконить слово *одинарный,* которое исторически является искажением слова *ординарный* в значении «простой», причем искаженная форма связана со словом *один,* хотя от этого слова невозможно образовать такое производное, так как в русском языке нет продуктивного суффикса *-арный.* Таковы же анекдотические безграмотные наименования иностранных блюд в ресторанных меню, вроде *суп котофей* (pot-au-feu), *Андрей-кот* (entrecôte), или *курица с рысью* (рисом), фигурирующая в «Тарантасе» В. Соллогуба. Сюда же следует отнести *роздых,* которое до начала XIX в. писалось *растаг* и происходило от немецкого Rasttag (день отдыха, дневка). Подобные явления ошибочной этимологизации обычны в терминах ремесл, усвоенных по слуху, например: *лобзик* от Laubsäge, *верстак* от Werkstatt, *шумовка* от Schaumlöffel и т. п. Может быть, не без участия народной этимологии под влиянием прилагательного *ладный* в литературном языке утвердилось слово *ладонь* вместо исторического *долонь* (ср. неполногласную форму *длань*).

правильная переэтимологизация получает настолько широкое распространение, что становится нормой. В других случаях, подобных тем, о которых выше говорилось, переэтимологизация слова создает ненужные синонимы, и тогда возникает вопрос, «правильно» или «неправильно». Нормативная стилистика и занимается проблемой «правильного» и «неправильного».

Каковы нормы этой стилистики?

Эти нормы следующие: во-первых, чистота. Надо говорить на чисто русском языке, не примешивая ничего портящего общую норму. Во-вторых, краткость изложения. Многословие отнимает время у говорящего и у слушающего. В-третьих, ясность выражения, т. е. требование, чтобы мысли точно соответствовали сказанные слова. И наконец, отсутствие двусмысленности.

Вспомним, как происходит акт сообщения, говорения. Говорящий имеет что-то сказать, находит для своей мысли словесное выражение. Это словесное выражение должно соответствовать сообщаемой мысли. Слушающий по звукам человеческого языка, по словесному выражению восстанавливает мысль.

Требование ясности говорит, что наша мысль должна получить наиболее соответствующее ей выражение. Требование отсутствия двусмысленности значит, чтобы по этому выражению можно было точно восстановить нашу мысль и только нашу мысль.

На практике существуют так называемые каламбуры, т. е. выражения, которым можно приписать разное значение. Обычно каламбуры употребляются для развлечения и предполагается, что слушающий понимает присутствие двух разных значений сказанного. Столкновение этих значений и вызывает комическое впечатление. Но бессознательные, невольные каламбуры встречаются очень часто и за этим надо строго следить. Недостаточно подобрать слова так, чтобы они соответствовали тому, что хотел сказать говорящий. Нужно задуматься над вопросом: только ли то, что задумано, может быть выражено данными словами. Фразу следует строить так, чтобы она не допускала никакого иного толкования, кроме того, которое необходимо. Это и есть требование однозначности выражения, требование отсутствия двусмысленности.

Таковы основные требования, предъявляемые к правильному стилю, требования, которые входят в систему воспитания стиля. Подробнее нас сейчас это не интересует. Вопроса нормативной стилистики мы коснулись лишь для того, чтобы оттенить другой круг вопросов, который явится основным предметом нашего изучения. Это — вопросы своеобразия выражения.

Обратим внимание на то, что каждое слово обладает своим реально-логическим значением, под которым мы понимаем соответствие высказывания действительности.

Если в языке находятся два слова или более, имеющие одинаковое реально-логическое значение, они называются синонимами, хотя бы обладали разной аффективной окраской.

Обычно говорят о синонимах со словарной точки зрения, т. е. изолируют слова от контекста и оперируют их потенциальным («словарным») значением. А так как всякое слово, кроме научных терминов, обладает различными значениями или их оттенками, то трудно найти два слова, которые бы совпадали по своим значениям в их совокупности и по их фразеологическому употреблению. Поэтому говорят, что точных синонимов нет, что существуют только близкие по значению слова, а это позволяет чрезвычайно расширять и даже расшатывать содержание термина «синоним». В действительности для стилистики важна возможность один реальный факт передать разным способом. Так, выражения *Я уезжаю из города, Я удаляюсь из города, Я покидаю город, Я оставляю город* — всё это выражения синонимические. Все они в равной степени обозначают намерение говорящего переменить место своего пребывания, хотя одни из них проще, другие — претенциознее. В реальном контексте синонимическими могут быть слова, далекие по своему словарному значению. *Воронье гнездо* и *шляпка* могут в определенных условиях обозначать одно и то же. С другой стороны, слово *шляпа* в уличном окрике «Эй, шляпа, платок потерял!» является синонимом слова *гражданин,* но только в таком контексте Понятие синонимичности применимо не только к отдельным словам, но, может быть, в еще большей степени к однозначным оборотам речи, к фразеологии аналогичного содержания. В этом смысле целые пословицы или поговорки могут быть синонимичны при одинаковом их применении, например: «куда Макар телят не гонял» и «в места, не столь отдаленные».

Из этих примеров видно, что слово, помимо значения, обладает еще тем, что можно назвать ореолом (стилистической окраской), эмоциональным переживанием, сопровождающим наше высказывание. Мы не просто называем предмет, а мы подбираем такое название предмета, которое дает возможность охарактеризовать наше отношение к этому предмету. Так называемые синонимы существуют главным образом для того, чтобы выражать разное отношение к предмету. Потому они и сохраняются в языке. Есть целый ряд понятий, обладающих огромным запасом синонимов, и каждый синоним отличается своей эмоциональной окраской. Возьмем простое понятие «умер». В дореволюционное время, когда говорили о важных особах — о царях или каких-нибудь крупных иерархах, то употребляли выражение: *в бозе почил* (т. е. упокоился на лоне бога). Затем существовало выражение *приказал долго жить* — тоже иносказательное, но свойственное устной, а не письменной речи. Говорили *скончался* — вежливое выражение; *умер* — простое, практическое, безразличное выражение. *Помер* — уже разговорное

слово. А если сказать *околел*, то это явно пренебрежительное выражение. Кстати, русский язык очень богат такими пренебрежительными просторечными выражениями: *дуба дал*, *сыграл в ящик* — это всё объективно одно и то же, но каждое слово или выражение обладает своеобразной окраской, сопровождается своеобразным переживанием. Синонимика, т. е. возможность одну и ту же объективную мысль выразить разными словами, есть основа стилистики.

Наличие синонимов в языке объясняется тем, что в словаре имеется большое количество слов разного происхождения, разного употребления, и отсюда — разной стилистической окраски. В каждом сообщении нужно различать реально-логическую сторону, т. е. то объективное в мире, о чем мы сообщаем, предмет сообщения, и ту эмоциональную, или экспрессивную, окраску, которая отражает наше отношение к явлению.

При этом следует помнить, что наше отношение само может быть предметом высказывания, в таком случае стилистический момент отсутствует. Например, можно прямо сказать: мне это нравится; мне это не нравится; я отношусь к этому так-то; к этому я отношусь иначе. В таком случае не приходится говорить о стилистической окраске слова.

Стилистическими явлениями мы называем только те, которые не являются сами предметами сообщения, а сопутствуют предмету сообщения.

Скажем ли мы «скончался», или «приказал долго жить», или «умер» — от выбора выражения объективное значение не меняется, а отношение наше к предмету меняется, оно сопутствует выражению. Это и есть предмет стилистики.

Не следует также забывать, что стилистические явления, в отличие от предметно-логических значений, всегда предполагают субъекта, потому что отношение — это есть отношение говорящего к объекту высказывания. Следовательно, стилистика в какой-то степени есть характеристика говорящего. Мы иной раз по речи можем восстановить, какому типу человека эта речь принадлежит. Иногда речь свидетельствует о состоянии человека — говорит ли человек в состоянии запальчивости, раздражения, в состоянии веселости. Речь характеризует с разных сторон субъекта речи. Субъект речи присутствует в любом художественном произведении, в любой его части.

Если рассматривать слова изолированно, вне связной речи, то легко заметить, что не все они в одинаковой мере способны отражать личность говорящего, не во всех словах имеется в равной мере ясная экспрессия. Соотношение между реальным значением и аффективной окраской различно, причем можно сказать, что бóльшей точности и определенности значения сопутствует наименее выраженная экспрессия и обратно. В этом отношении различают слова нейтральные, например *ударить*, и

экспрессивные, например *долбануть, тяпнуть* и т. п. Слово *отлично* более нейтрально, чем слово *восхитительно.*

При этом характерно то явление, что слова с ярко выраженной экспрессивностью утрачивают точность значения. Особенно это относится к словам фамильярным, просторечным, окрашенным экспрессией вульгарности. Слово *дербалызнуть* экспрессивно, однако значение его очень зыбко. В словаре Д. Н. Ушакова ему приписано два значения: 1) выпить, 2) ударить. Во всяком другом случае подобное расхождение значений привело бы к разделению слова на два омонима. В данном случае значения подавляются доминирующей в обоих случаях экспрессией, выражающей не столько самое действие, сколько залихватский характер, энергию, откровенную непринужденность в совершении действия, отнюдь не поощряемого общественной моралью. Думаю, что возможно подыскать для него контекст, в котором оно может приобрести новое значение, не похожее на два приведенных.

Если, напротив, существуют слова нейтральные, то трудно вообразить, по крайней мере в художественном произведении, речь совершенно нейтральную, лишенную какой-либо выразительности и индивидуальности.

Автор художественного произведения всегда старается себя настроить на определенный лад и довести до сведения читателя свое настроение. Мало того, каждый персонаж произведения обладает своеобразной речью. Показ субъекта речи есть одно из основных свойств художественного произведения.

Речь вообще не может быть абстрактная, никем не произнесенная, но в ней может быть весьма ослаблена экспрессия, так что характеристика говорящего стерта. В научной речи трудно представить физиономию, характер, настроение того, кому она принадлежит. В художественной же речи (не только в художественной, но в художественной особенно) всегда выступает физиономия, характеристика говорящего. И выступает она прежде всего в стилистической окраске речи.

Вот почему стилистика в значительной мере есть средство обнаружения субъекта речи.

I. СТАНОВЛЕНИЕ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО ЯЗЫКА

От начала письменности до конца XVIII в.

В основе художественной литературы лежит так называемый литературный язык. На судьбы русского национального литературного языка и следует прежде всего обратить внимание, потому что именно в пределах литературного языка и развиваются те стилистические явления, которые будут служить предметом изучения.

Литературным языком называется та нормальная речь, которая применяется в письменности и является разговорным языком образованной части общества. Литературный язык и формируется теми нормами, о которых говорилось в связи с «образцовым стилем». Именно нормы «правильности» и «чистоты» являются определяющими в литературном языке. Эти нормы принудительны. Владение этими нормами, их знание и умение применить и образует грамотность.

Литературный язык обыкновенно противопоставляется диалектам, т. е. местным областным говорам, и так называемому просторечию, т. е. такой форме языка, которая заменяет диалект в речи людей, пользующихся литературным языком: наряду с литературным языком в домашних, фамильярных, интимных отношениях пользуются еще не нормализованными формами речи, не нормализованной лексикой, не нормализованными оборотами, которые в общем называются просторечием.

Литературная речь, в противоположность другим формам, как просторечие или диалекты, является нормализованной речью, причем эти нормы особого характера. Это то, чему учат в школе. Когда говорят о правильной или неправильной речи, то имеют в виду ее правильность или неправильность с точки зрения русского литературного языка.

Творительный падеж множественного числа от слова *рука — руками*. Но в диалектах есть форма на *-ам: рукам* в значении творительного падежа множественного числа. В диалекте это правильно, а в литературном языке неправильно. Неправильно

не с той точки зрения, существует ли такой факт объективно (т. е. творительный падеж «рукам»), а с точки зрения норм литературного языка. Литературный язык не есть областной язык, это язык всего государства, и в этом отношении он противостоит всем диалектам. Нормы литературного языка обязательны для общего употребления в письменности и в речи образованной части общества.

Чтобы представить себе, как слагался литературный язык, каково его происхождение (речь идет о национальном литературном русском языке), следует обратиться к тому, что было раньше. Известно, что письменность на Русь пришла довольно давно, и пришла она в форме переводных книг (переводных книг религиозно-церковного содержания). Эти книги были написаны не на русском языке, а на одном из славянских диалектов — на солунском диалекте болгарского языка. Но в ту эпоху славянские языки были настолько близки друг другу, что эта письменность могла удовлетворять потребности русских, книги были написаны на языке, понятном для русских. И этот язык, который именуется древнецерковнославянским, долгое время и был своеобразной нормой письменности. При этом на русской почве он трансформировался, в него стали проникать русские элементы. Поэтому наряду с чисто церковнославянскими формами письменности мы уже в древнейшую эпоху встречаем и письменность на русском языке. Но, естественно, что здесь было взаимное влияние. Памятники, которые можно считать памятниками русского языка, испытывали влияние церковнославянского языка, и, обратно, памятники, которые писались на церковнославянском языке, приближались к русскому языку. Таким образом создавался какой-то новый язык письменности, всё более приближавшийся к русскому языку.

Однако в XV в., в силу разных исторических причин, в среде книжников, которые были в России, усилилось течение в сторону восстановления чистых церковнославянских форм. Это главным образом проповедовали выходцы из южнославянских стран. Если вспомнить историческую обстановку, то станет понятным, почему эти выходцы появились в России, почему они были носителями языковой нормы и почему их влияние сказалось на языке письменности. Произошло то, что называлось вторым южнославянским влиянием. Оно привело к некоторому отчуждению (бóльшему отчуждению, чем это было до того) письменного языка от языка народного, русского. Отчуждение это происходило и потому, что на этом книжном языке создавалась высокая книжная литература, далекая от практических потребностей и нужд. Создавалось то, что называлось витийственной литературой, ораторской литературой, и она уже пользовалась языком, довольно далеким от обыкновенного русского языка. Эта литература преимущественно церковно-религиозная, она ориентировалась больше всего на греческие формы речи, каль-

кировала, т. е. просто переводила, греческие обороты, греческие синтаксические формы и литературные формы. Таким образом развивалась восточная церковная витийственность.

Наряду с этим появилась — уже несколько позднее — другая тенденция, более светская, которая связана была не с византийской, а с общеевропейской научной и философской литературой. В этой другой стихии стали преобладать латинские обороты. Создавались, следовательно, две формы витийства: более церковная, восточная, греческая, византийская, и более светская, латинская. Но всё это в пределах церковнославянского, или, как тогда говорили, славенского языка.

Примерно к концу XVI в. появляется стремление к упорядочению разнообразных форм языка, которые имелись в письменности. Создаются грамматики — показатель того, что является идея некой нормы. Грамматики эти были не русские, они создавались на церковнославянской основе. Это — грамматика Зизания (1596) и грамматика Мелетия Смотрицкого (1619). Характерно, что обе грамматики были изданы в Вильне, на окраине тогдашней русской культуры, и в них заметны некоторые местные особенности языка, свойственные не России вообще, а именно окраине. Грамматика Мелетия Смотрицкого была издана с некоторыми изменениями в 1648 г. в Москве. Это второе издание грамматики Мелетия Смотрицкого, уже приспособленное к московской культуре, и являлось нормализованным руководством, которое лежало в основе принятого тогда письменного языка.

Стремление к нормализации особенно заметно у писателей второй половины XVII в., причем норма эта имеет московское происхождение, т. е. в основу был положен церковнославянский язык в тех формах, какие были приняты в Москве. Характерна, например, судьба Симеона Полоцкого. До приезда в Москву он писал в 1656 г. (в Полоцке) в стихотворении, посвященном Алексею Михайловичу:

Витаем тя, православный царю, праведное солнце,
Здавна бо век прагнули тебе души наши и сердце.

Употребленная в этом стихотворении лексика не общерусская, язык не московский, а с местными диалектными особенностями.

После приезда в Москву Симеону Полоцкому пришлось освобождаться от этих местных форм и учиться правильному, по московским нормам построенному церковнославянскому языку. И дальнейшие свои произведения он писал уже на московском языке. В предисловии к своему «Рифмологиону» он писал:

Писах в началѣ по языку тому,
иже свойственный бѣ моему дому.
Та же увидѣв многу ползу быти,
славенскому ся чистому учити,
Взях грамматику, прилѣжах читати;

бог же удобно даде ми ю знати...
Тако славенским рѣчем приложихся,
елико дал бог, знати научихся,
Сочинение возмогох познати
и образная в славенском держати.

Симеон Полоцкий с большим успехом научился этому славянскому языку по новым нормам правильности, и поэтические, образные произведения стал писать на этом языке.

Под пером Симеона Полоцкого этот церковнославянский язык уже очень сильно приблизился к русскому языку. Симеон Полоцкий избегал тех слов, которые были чужды пониманию русского человека. Происходил лексический отбор в сторону приближения лексики к русскому языку. Но в грамматическом отношении это был всё-таки церковнославянский язык. *Писах* — церковнославянская глагольная форма, по-русски — *писал; бѣ*, а не *был*; *ю*, а не *ее* (винительный падеж от *она*); *ми*, а не *мне* и пр. Склонения, спряжения, всякие служебные слова — всё это было церковнославянское, т. е. по своему грамматическому строю это был церковнославянский язык. Таким образом происходило объединение языка под знаком московской государственности. Но здесь произошло некоторое языковое скрещивание. Образованность в это время главным образом процветала не в Москве, а в Киеве. Киевское учебное заведение поставляло книжников для всей страны. И только потом (в 1685 г.) в Москве было учреждено соответствующее учебное заведение, и тогда центр образованности перешел в Москву. Поэтому в новом церковнославянском языке отразились первоначально некоторые киевские явления. Вильно, где написаны были первые грамматики, тоже находилось под некоторым влиянием киевской образованности, т. е. образованности в национальном отношении украинской. Но затем этот церковнославянский язык подвергся влиянию московского языка.

Какие следы украинизмов можно найти в этом церковнославянском языке? Во-первых, произношение. Духовные лица, получавшие образование в Киевской духовной академии, читали церковнославянские тексты так, как они говорили на своем родном украинском языке. Ведь древнее произношение церковнославянских текстов давно уже утратилось, никто на Руси не знал, как читались эти слова при Кирилле и Мефодии. И это древнее произношение было заменено новым. То произношение, которое в XVII—XVIII вв. получило распространение в России, носило украинские черты. Например *ѣ* произносилось, как на Украине *и*. Поэтому можно встретить у поэтов того времени рифму: *вѣру — миру*. Но эта черта вскоре была утрачена. Кое-какие украинские черты стирались под московским влиянием, но некоторые черты остались, и они стали особенностью именно церковнославянского произношения, высокого книжного языка, в отличие от обычного русского языка.

По мере падения влияния церковной культуры стали всё больше появляться светские произведения. «Рифмологион» Симеона Полоцкого — это стихи далеко не всегда церковного содержания, может быть, даже в бо́льшей части светского содержания. Появилась светская наука, которая расширила область светской литературы. Обострилась борьба в культуре между началом церковным и началом светским, гражданским. С одной стороны, держался старый высокий, книжный литературный язык на славянской основе, а с другой стороны, поднимались другие слои языка, близкие к разговорному русскому языку; появлялись разные повести (например: «Повесть о Горе-Злочастии», «Повесть о Фроле Скобееве»), которые тяготели к обыкновенному русскому языку — и с русским грамматическим строем, и с русской лексикой. Но эта литература была в пренебрежении у книжников и считалась забавой, не заслуживающей одобрения и уважения; она как бы даже выводилась за пределы культуры. Тем не менее заметно было стремление к более широкому употреблению народного языка, и это привело к тому, что к русскому разговорному языку стали относиться с бо́льшим уважением, нежели это делали книжники прежнего времени. Характерна в этом отношении роль протопопа Аввакума, который свое «Житие» (1672—1673) написал, максимально приближаясь к формам русского языка. Он писал: «...не позазрите просторечию нашему, понеже люблю свой русской природной язык, виршами философскими не обык речи красить, понеже не словес красных бог слушает, но дел наших хощет». Несмотря на смешение церковнославянских форм *(хощет, понеже)* с русскими — «понеже люблю свой русской природной язык», — здесь не только мысль совершенно ясна, но и форма обыкновенная русская. Русский язык стал проникать в язык книжников, в язык пишущих.

Таково положение с русским литературным языком, создавшееся примерно к началу XVIII в. К этому времени уже приходилось считаться с наличием в обиходе культурной части русского общества, помимо письменной, славянской речи, русского языка, еще понимаемого как просторечие, но уже готового к тому, чтобы вторгнуться в письменную речь, чтобы стать литературной нормой.

Произведения практического порядка, например законодательные произведения, писались на языке максимально понятном, т. е. на языке, близком к русскому. Сюда относится вся канцелярская переписка, так называемый приказный язык, в котором сочетаются церковнославянские формы с формами русскими. Это особый стиль. Когда Петр I стал заниматься вопросом о переводе иностранных книг, то он предписал в переводах пользоваться нормами приказного языка.

Итак, к началу XVIII в. существовало просторечие, приказный язык и церковнославянские формы витийства, которые в свою очередь можно поделить на формы, тяготевшие к

старинным греко-византийским, и формы, которые уже испытали светское западное влияние и тяготели к латинскому языку.

Немец Лудольф, вернувшись из России в Лондон в 1694 г., издал в Оксфорде в 1696 г. «Грамматику русского языка», самоучитель для иностранцев. Это была первая грамматика русского языка. В ней автор характеризует положение с русским языком в России. Лудольф сам не очень глубоко и тонко знал русский язык, поэтому нужно думать, что те высказывания о русском языке, которые содержатся в грамматике Лудольфа, передают не только личное мнение автора, но и мнение книжников русских, отражают те голоса, которые всё больше раздавались в среде самих русских книжников. Вот что он пишет: «Для русских же знание славянского языка необходимо потому, что у них не только Библия и другие богослужебные книги писаны только на славянском языке, но и вообще невозможно писать или рассуждать о предметах, касающихся науки и знания, не обращаясь к помощи славянского языка. Посему, чем более кто хочет прослыть ученее других, тем более он примешивает к речи и письму славянизмов, хотя многие и смеются обычно над теми, кто в обыкновенной речи чрезмерно привержен к славянизмам»[1]. Здесь Лудольф констатирует уже и реакцию против славянского языка: тот, кто пытается говорить на славянском языке, вызывает смех. Это характерный разрыв, который заставляет нас считать церковнославянский язык вовсе не общелитературным, не тем литературным языком, каким является современный русский язык для нас. Церковнославянский язык являлся языком письменности, а не был разговорным языком образованной части общества. «Всего одна книга напечатана на народном наречии, по названию Уложение, являющаяся сводом русских законов, хотя и в ней многие обороты построены не по обычному способу речи, а скорее по славянской грамматике. Был некто монашеского состояния Симеон Полоцкий, который во времена покойного царя Федора Алексеевича перевел славянскими стихами Давидовы псалмы и издал много других богословских книг. А именно: Духовный обед, Духовный вечер, Многоцветный вертоград. Он, как только мог, воздерживался от труднейших славянских слов, чтобы его могли читать и понимать большее число людей. Однако и у него все слова славянские и многие народу незнакомые. Но так же, как никто из русских не может просвещенным образом писать и рассуждать без помощи славянского языка, так и напротив никто в домашних и семейных отношениях не может обойтись только славянским языком, так как названия многих обычных вещей, употребляемых в повседневной жизни, не встречаются в книгах, являю-

---

[1] См.: Генрих Вильгельм **Лудольф**. Русская грамматика. Оксфорд, 1696. Переиздание, перевод, вступительная статья и примечания Б. А. Ларина, Ленинградский научно-исследовательский институт языкознания при ЛИФЛИ, Л., 1937, стр. 47.

щихся источником знания славянского языка. А потому у них вошло в поговорку: говори по русски, пиши по славянски...»[1]

Налицо характерное явление двуязычия: один язык разговорный, другой — книжный, письменный.

И примечательно заключение, тоже, по-видимому, подсказанное Лудольфу его русскими собеседниками: «Быть может, этот опыт убедит русских, что можно кое-что печатать и на народном наречии. И послужит к пользе и украшению самого русского народа, если, по примеру прочих племен, они решатся обработать свой собственный язык и издавать на нем хорошие книги».[2]

Следовательно, уже создается мнение, отголосок которого мы видим в книге Лудольфа, — о том, что русский язык имеет право на письменность, и при этом не на низовую письменность, не на повести, к которым относились пренебрежительно, а на х о р о ш и е книги: научная, философская, нравственная и прочая литература может пользоваться русским языком.

Грамматика Лудольфа, — впрочем, не только эта грамматика, но и другие документы, — показывает, что к началу XVIII в. уже вполне сложился тот самый язык, которым пользуются сегодня. Можно себе представить, что если бы современные люди при помощи уэльсовской машины времени перенеслись в XVII век, то они отлично разговаривали бы с людьми того времени; наших современников, может быть, понимали бы с трудом, потому что наш язык пестрит новоприобретениями, которые появились в XVIII—XIX вв.

Вот примеры разговора, приведенные у Лудольфа:

— Завтракал ли ты?
— Я поздо ужинал вчерась, сверх того я редко ем прежде обеда.
— Изволишь с нами хлеба кушать?
— Челом бью, дело мне.
— Тотчас обед готов будет; девка, стели скатерть.
— Мы не дожидалися гости, не суди, что я смел запросто тебя держать здесь.
— Больше приготовлено, неже надобе.
— Пожалуй, кушай; не побрезгуй нашим кушанием.
— Я дожидаюся твою семью, жену.
— Она еще в поварне.
— Право, я не стану есть, покамест она не пришла.
— Парень, малец, поди в поварню и позови Ивановну.[3]
— Она идет.
— Изволишь чарку вотки?
— Вотку не уважаю.

---

[1] Там же, стр. 47—48.

[2] Там же, стр. 49.

[3] Лудольф как иностранец вносит в этот разговор какой-то налет иностранного языка. Ему трудно подлинно восстановить фразу. По-видимому он и не всегда точно понимал русскую речь. В частности, последнюю фразу Лудольф по-немецки переводит так: «Junge, gehe in die Küche und rufe meine-Frau». Очевидно, отчество «Ивановна» было так распространено, что Лудольф считал, что это слово означает «жена».

— Ренского у нас нет. Чем тебя потчевать?
— С пивом, к инному питию я не охотник.
— Парень, налей пиво, а прежде выполощи кружку.
— . . . .
— Буди здоров...
— Челом бью. Я починал пить про здоровие хозяина.
— Про здоровие хозяйки прежде пить было.
— Она добра жена, сердиться не станет...[1]

Легко заметить, что в примерах Лудольфа ничего особенно архаичного нет, есть только кое-что просторечное, например *поздо* вместо *поздно.* Надо сказать, что даже в настоящей книжной литературе первой четверти XIX в. «поздо» еще держалось. Или *надобе* вместо *надо.* Такие формы, собственно говоря, держатся почти до сегодняшнего дня, но уже только в просторечии. Приведенный Лудольфом образец разговора, очевидно, и есть просторечный русский разговор (несколько искаженный в передаче иностранца).

Таким образом, к началу XVIII в. русский разговорный язык уже вполне сложился в формах, близких к языку, ныне существующему. Но было большое препятствие в том, что высокие понятия книжного порядка, философские, религиозные, технические, не имели в русском словаре никакого выражения, поскольку вся письменность была церковнославянская; только бытовой разговор был русским. Правда, существовало и обратное явление: бытовые вещи отсутствовали в церковнославянском языке. Указанные обстоятельства приводили к тому, что сразу перейти к употреблению разговорного языка в письменности было не так легко. И действительно, на протяжении XVIII в. мы видим упорную работу писателей над тем, чтобы приспособить разговорный русский язык к письменности, обогатить его новыми словами и понятиями. Весь XVIII век несет на себе черты такого словотворчества. Когда Кантемир, Тредиаковский и их современники переводили иностранные книги, то они на каждом шагу принуждены были создавать новые слова, которых в русском языке до того не было. Это — либо транскрипция русскими буквами иностранных слов, либо кальки, т. е. буквальный этимологический перевод по корням (например, названия падежей в русском языке являются кальками соответствующих латинских названий), либо здесь было прямое словотворчество, т. е. из русских корней самостоятельно составлялось слово, которое могло передать нужное понятие. Так, латинское слово natura, имевшее общее распространение, сначала применяется в русском языке в виде *натура,* затем его заменяют русским словом *естество,* затем появляется слово *природа* (оно было и раньше, но теперь оно приобретает новое значение), и оно вытесняет как латинское *натура,* так и прежде составленное русское

[1] Там же, стр. 75—77. Привожу текст с некоторыми сокращениями и с устранением опечаток и очевидных искажений слышанного Лудольфом диалога.

слово *естество*. Вообще в XVIII в. часто наблюдается борьба между синонимами.

Вопросы стилистики в XVIII в. К началу XVIII в. уже вполне назрела потребность перейти от искусственного, книжного, языка церковнославянского (или, как тогда его именовали, славенского) к русскому языку. Одним из первых, кто совершил такой переход, был Василий Кириллович Тредиаковский, который выпустил в 1730 г. переводный аллегорический роман «Езда в остров Любви». Он предпослал своему переводу предисловие, где обосновал свой выбор русского языка как языка литературного. Вот что пишет Тредиаковский в этом предисловии:

«На меня, прошу вас покорно, не изволте погневаться (буде вы еще глубокословныя держитесь славенщизны), что я оную неславенским языком перевел, но почти самым простым русским словом, то есть каковым мы меж собой говорим». (Тредиаковский сознавал, что это не совсем разговорный язык, это «почти самый простой» русский язык; в нем еще сохранились кое-какие славянские обороты: *оную, каковым* и т. д. Это обороты, которые были распространены, в частности, в приказном языке и еще очень долго держались в литературной речи). «Сие я учинил следующих ради причин. Первая: язык славенской у нас есть язык церковной; а сия книга мирская». Вот первая причина, очень отчетливая: когда книжная культура была только церковная, то не было необходимости отхода от церковнославянского языка; но теперь, когда наряду с церковной культурой появилась мирская, светская культура, то эта светская культура потребовала иного выражения. Переход с церковнославянского языка на русский знаменует, между прочим, и торжество светской культуры над церковной: церковная культура падает, а светская, гражданская культура начинает выдвигаться. Замечу, что сравнительно незадолго до того Петр I ввел гражданский алфавит, отличный от церковного, для книг светского содержания, и этим резко было подчеркнуто наличие светской культуры наряду с церковной. Другая причина: «Язык славенской в нынешнем веке у нас очень темен, и многие его наши читая не разумеют; а сия книга есть *сладкия любви*, того ради всем должна быть вразумителна». Оказывается, к этому времени создалось большое количество грамотеев, которые читали книги и, однако, не вполне владели церковнославянским языком. Очевидно, что круг читателей, круг причастных к письменной речи расширился, аудитория вышла за пределы книжников, чтение перестало быть потребностью одних только ученых людей; появился довольно обширный круг людей, знающих грамоту, но чуждых церковнославянской книжной культуре, не начитанных в церковной литературе. Это говорит о некоторой демократизации культурного слоя общества. Обращение к более широкому кругу читателей и требует перехода с узко специального церков-

нославянского языка на широко распространенный русский язык. Наконец, третья причина, на которую указывает Тредиаковский: «Третия: которая вам покажется, может быть, самая легкая (*легкая* в значении *незначительная*, — *Б. Т.*), но которая у меня идет за самую важную, то есть, что язык славенской ныне жесток моим ушам слышится, хотя прежде сего не толко я им писывал, но и разговаривал со всеми: но зато у всех я прошу прощения, при которых я с глупословием моим славенским особым *речеточцем* хотел себя показывать».

Здесь, во-первых, любопытно признание, что Тредиаковский пытался ввести в разговорную речь церковнославянский язык, пытался говорить на церковнославянском языке. Но действительность обнаружила, что эти его попытки являются не чем иным, как «глупословием» (по-видимому, он подвергся осмеянию). Однако важнее здесь другое, именно то, что «язык славенской ныне жесток моим ушам слышится». Это уже категория стилистического порядка. Тут та стилистика, которая требовалась для подобного рода книги. Это — роман, любовная тема, и церковнославянский язык здесь не годился. Стиль церковнославянского языка не допускал выражения любовных чувств, он жéсток был, а для выражения любовных чувств нужен был язык нежный. Следовательно, уже появилась некоторая стилистическая потребность выйти за пределы церковнославянского языка и обратиться к языку русскому, который легче передавал нежные чувствования.

Таким образом, Тредиаковский первый, можно сказать, обосновал необходимость перехода с церковнославянского языка на язык русский. Это не значит, что то решение, которое он принял в 1730 г., было единственное и самое простое. Он на собственной практике убедился, что в условиях того времени трудно было писать только на русском языке, не примешивая отстоявшихся в письменности формул церковнославянского языка. И вот для него встал вопрос о взаимоотношении церковнославянского языка и русского языка. Это особенно ясно выразилось в его большом критическом письме 1750 г., направленном против произведений Сумарокова («Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении...»). Оно не было напечатано, но получило широкое распространение в рукописи. Это, может быть, первая литературно-критическая статья на русском языке.

Тредиаковский особенно нападает на Сумарокова за то, что он не различает слов торжественных и слов простых, простоеречных, причем из всех примеров видно, что торжественными словами Тредиаковский считает слова церковнославянские. Вот что он пишет: «...для чего ж не старался он в выборе слов? Ода не терпит обыкновенных народных речей: она совсем от тех удаляется, и приемлет в себя токмо высокие и великолепные». (Опять признак стилистический, но он совпадает с разграничением между церковнославянским и русским языком). «По сему

чего б ради ему не положить *воззри* вместо *взгляни?*» Речь идет о таких стихах:

Взгляни в концы твоей державы,
Царица полунощных стран,
Весь север чтит твои уставы
До мест, что кончит окиан...

Церковнославянское *воззри* было бы, с точки зрения Тредиаковского, гораздо великолепнее, чем народное слово *взгляни*. Точно так же Тредиаковский отмечает у Сумарокова еще целый ряд мест, считая, что Сумароков незаконным образом примешивает простые русские слова в торжественную речь, где уместнее слова церковнославянские. Тредиаковский пишет: «...должно видеть ложные знаменования, данные от автора словам, а сие происходит от того, что автор отнюдь не знает коренного нашего языка славенского». Тут прямо называется славянский язык как источник «великолепных» слов.

«Толикие недостатки и толь многие как в речах порознь, так и вообще в сочинении проистекают из первого и главнейшего сего источника, именно ж, что не имел в малолетстве своем автор довольного чтения наших церьковных книг; и потому нет у него ни обилия избранных слов, ни навыка к правильному составу речей между собою». Так ставится проблема взаимоотношения церковнославянской лексики и русской лексики уже в пределах русской литературы, причем ставится в связи со стилистическими потребностями: великолепные слова — это церковнославянские, а простые слова — русские.

О стилистическом значении славянизмов писал Тредиаковский (в 1755 г.):

Пусть вникнет он в язык славенский наш степенный,
. . . .
Не *голос* чтится там, но сладостнейший *глас;*
Читают *око* все, хоть говорят все *глаз;*
Не *лоб* там, но *чело;* не *щеки*, но *ланиты;*
Не *губы* и не *рот, уста* там багряниты;
Не *нынь* там и не *вал*, но *ныне* и *волна*.
Священна книга вся сих нежностей полна.
. . . .
Славенский наш язык есть правило неложно,
Как книги чище нам писать, коль и возможно.
. . . .
У немцев то не так, ни у французов тож:
Им нравен тот язык, кой с общим самым схож.
Но нашей чистоте вся мера есть славенский,
Не щегольков, ниже и грубый деревенский.

Наиболее законченную формулировку этой проблемы, стоявшей перед писателями XVIII в., дал Ломоносов в 1757 г. в сочинении «О пользе книг церьковных в российском языке». Здесь дана та ломоносовская теория трех стилей, которая определяла стилистические основания русской литературы на протяжении всей второй половины XVIII в.

Ломоносов ставит вопрос о том, каково должно быть взаимоотношение книжных, унаследованных от церковного языка слов и русских слов. Вот что он пишет:

«В древние времена, когда славенский народ не знал употребления письменно изображать свои мысли, которые тогда были тесно ограничены, для неведения многих вещей и действий, ученым народам известных; тогда и язык его не мог изобиловать таким множеством речений и выражений разума, как ныне читаем. Сие богатство больше всего приобретено купно с греческим христианским законом, когда церьковные книги переведены с греческого языка на славенский для славословия божия». Он сравнивает в этом отношении русский язык с польским языком, с немецким языком, где нет этого скрещивания двух языковых традиций, т. е. высокой книжной на каком-то особенном языке и разговорной. Он считает, что русский язык имеет преимущество перед другими языками, заключающееся в богатстве словаря.

«Как материи, которые словом человеческим изображаются, различествуют по мере разной своей важности; так и российский язык чрез употребление книг церьковных по приличности имеет разные степени: высокой, посредственной и низкой». Это определяет три стиля. В основу классификации трех стилей Ломоносов ставит, во-первых, различие материи, т. е. темы. Сами темы произведения могут быть высокие, посредственные (средние) и низкие. В языке существуют средства выражения, соответствующие большей или меньшей важности поднятой темы. Средства выражения также делятся на высокие, средние и низкие. Итак, стиль определяется по двум признакам: по значительности темы и по соответствующему выражению. «Сие происходит от трех родов речений российского языка». Значит, Ломоносов разбивает словарь, который был в письменном употреблении, на три группы (рода). «К первому причитаются, которые у древних славян и ныне у россиян общеупотребительны, например: бог, слава, рука, ныне, почитаю». Это те слова, которые одновременно присутствуют и в церковнославянском, и в русском, т. е. общие слова. «Ко второму принадлежат, кои хотя обще употребляются мало, а особливо в разговорах; однако всем грамотным людям вразумительны, например: отверзаю, господень, насажденный, взываю. Неупотребительные и весьма обветшалые отсюда выключаются, как обаваю, рясны, овогда, свене[1] и сим подобные». Из этих слов явствует, что из церковнославянского языка берутся только понятные для русских слова, а устарелые, обветшалые, непонятные вообще исключаются из литературного употребления. «К третьему роду относятся, которых нет в остатках сла-

[1] Обаваю — ворожу, рясны — ожерелья, украшения, овогда — иногда, свене — кроме.

венского языка, то есть в церковных книгах, например: говорю, ручей, который, пока, лишь». Это чисто русские слова, отсутствующие в церковнославянском языке.

Графически теорию Ломоносова можно пояснить с помощью схемы (рис. 1).

У каждого человека имеется как бы два словарных круга, два словаря: один словарь — это область активного употребления, слова, которые употребляются в разговоре. Это относительно узкий круг слов. Затем имеется пассивный фонд, т. е. слова, которые человек понимает, но сам не употребляет. Это, конечно, круг слов более обширный. На схеме это изображено в виде двух концентрических кругов. Но активный и пассивный фонд может быть только в живом языке. В мертвом, церковном,

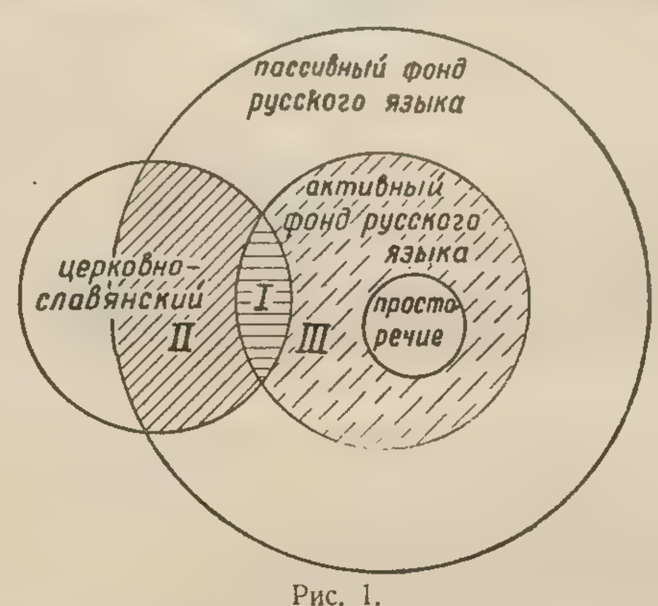


Рис. 1.

книжном языке не может быть двух этих фондов, потому что весь словарь здесь представлен в письменном виде. Если есть в книге слово, то оно есть и в языке (народа церковнославянского не существовало). Поэтому церковный словарь может быть изображен только одним кругом, который в какой-то части пересекает эти два концентрических круга. Как делает Ломоносов? Прежде всего он говорит: к первой категории относятся слова, которые общи и для церковнославянского, и для активного русского языка; ко второй категории относятся славянские слова, которые понятны, т. е. входят в пассивный фонд среднего культурного представителя русского языка.

И, наконец, к третьей категории относится активный русский язык, находящийся за пределами церковнославянского языка. Вот три фонда: один — активный фонд русского языка, совпадающий с церковнославянским, т. е. слова, общие церковнославянскому языку и живой разговорной русской речи; второй фонд — понимаемые русским человеком церковнославянские

слова, но не употребляемые в разговоре; и третий фонд — употребляемые в разговоре слова, которых нет в пределах церковнославянского языка.

Констатируя наличие трех категорий слов, Ломоносов строит словарь каждого стиля. «От рассудительного употребления и разбору сих трех родов речений рождаются три штиля: высокой, посредственной и низкой». Точному определению поддаются только два крайних стиля, а посредственный стиль Ломоносов понимает как нечто среднее, отнюдь не как определенную категорию. Первый стиль, высокий, «составляется из речений славенороссийских, то есть употребительных в обоих наречиях, и из славенских россиянам вразумительных и не весьма обветшалых», т. е. высокий стиль = I + II.

Значит, весь высокий стиль находится в сфере церковнославянского языка; сюда входят слова, общие для церковнославянского и русского языка, и слова церковнославянские, понятные для русского человека.

«Сим штилем составляться должны героические поэмы, оды, прозаичные речи о важных материях, которыми они от обыкновенной простоты к важному великолепию возвышаются. Сим штилем преимуществует российский язык перед многими нынешними европейскими, пользуясь языком славенским из книг церьковных».

Ломоносов сейчас же устанавливает и соотношение между высоким стилем языка и стилем жанра. Каждому стилю соответствует свой репертуар литературных жанров.

«Средний штиль состоять должен из речений больше в российском языке употребительных, куда можно принять некоторые речения славенские в высоком штиле употребительные, однако с великою осторожностию, чтобы слог не казался надутым». Здесь уже принцип смешения.

Основа среднего стиля = I + III

Примесь = II.

«Равным образом употребить в нем можно низкие слова; однако остерегаться, чтобы не опуститься в подлость». (Под «низкими» словами Ломоносов разумеет просторечие, которое в письменной речи не должно быть принято, но допускается. Эти низкие слова могут быть только в качестве примеси, а не в качестве основного содержания). «И словом в сем штиле должно наблюдать всевозможную равность, которая особливо тем теряется, когда речение славенское положено будет подле российского простонародного». Столкновение слов разного происхождения отрицается — стиль должен быть ровным. Славянские слова с просторечными сталкиваться не должны. «Сим штилем писать все театральные сочинения, в которых требуется обыкновенное человеческое слово к живому представлению действия. Однако может и первого рода штиль иметь в них место, где потребно изобразить геройство и высокие мысли:

в нежностях должно от того удаляться». Любопытно заметить, как создаются две полярные стилистические категории: геройство и нежность, высокое и нежное; нежное тяготело к русскому языку; высокое — к церковнославянскому языку. Значит, театральные произведения должны писаться средним стилем, но если там встречаются высокие героические монологи, то они могут писаться высоким стилем. Наоборот, нежные, чувствительные монологи должны тяготеть к среднему стилю. «Стихотворные дружеские письма, сатиры, эклоги и элегии сего штиля больше должны держаться. В прозе предлагать им пристойно описания дел достопамятных и учений благородных». Т. е. исторические сочинения и подобные им должно писать средним стилем.

«Низкий штиль принимает речения третьего рода, то есть которых нет в славенском диалекте, смешивая со средними, а от славенских обще неупотребительных вовсе удаляться, по пристойности материй, каковы суть комедии, увеселительные эпиграммы, песни; в прозе дружеские письма, описания обыкновенных дел».

Интересно, что под так называемым «низким» стилем, судя по этому репертуару, Ломоносов понимал стиль произведений, не таких уж низких с современной точки зрения. Уже после XVIII в. узаконилась литература, которая ниже этого старого низкого стиля. А в общем все три стиля были на довольно большой высоте, если в самом низком стиле встречались комедии, эпиграммы, описания обыкновенных дел. Но для литературы XVIII в. это была низшая ступень допустимой литературы.

«Простонародные низкие слова могут иметь в них место по рассмотрению», т. е. просторечие примешивается. Основа низкого стиля = III; остальные слои языка входят в низкий стиль только в качестве примеси. «Но всего сего подробное показание надлежит до нарочного наставления о чистоте российского штиля». Наставления, о котором здесь упоминает Ломоносов, он так и не написал.

Это, собственно, всё учение о трех стилях. Очень часто думают, что эти три стиля выдумал Ломоносов. Это неверно. Еще в античных риториках и поэтиках говорится о трех стилях.[1] Это учение проникло и в церковную гомилетику (часть риторики, посвященная проповеди) и известно было риторам средневековья и Возрождения. Ломоносов только привел в

---

[1] Деление речи по «характеру» на три степени: величественную,
скудную и среднюю является исконным в античных риториках и поэ-
тиках, но позднее классификация усложнилась введением понятий «цвети-
стого» стиля, «мощного» и других. Однако в популярной латинской аноним-
ной риторике I века до н. э., известной под названием «Риторика к Герен-
нию», мы читаем: «Существуют три вида или, как мы говорим, манеры,
в которые укладывается всякая правильно построенная речь: одну манеру
мы называем величественной, другую — средней, а третью — сниженной»
(см.: Античные теории языка и стиля. М. — Л., 1936, стр. 161 и 273).

соответствие стилистические элементы современного ему русского языка с жанрами и указал, на какой лексике строится какой стиль. Он определил словарь каждого стиля и жанры, которые этому словарю соответствуют.

Это учение Ломоносова держалось на протяжении всей второй половины XVIII в., но затем оно стало устаревать ввиду того, что соотношение между церковнославянским и русским языком стало изменяться: противоречие между словами церковнославянскими и русскими, которое очень ясно ощущалось для писателей начала XVIII в., постепенно стало стираться, поскольку эти слова, сосуществуя в одной литературе, стилистически сближались, образуя языковое единство, и противоречие церковнославянского и русского перестало ощущаться. Кроме того, произошел отбор лексики, так что самое соотношение разных элементов изменилось; славянизмы чувствовались уже не с такой резкостью, как раньше; и главное, «высокий» стиль стал падать. Ода явно хиреет к концу XVIII в. У Державина ода принимает пародический характер, приближаясь к сатире. Произведения «среднего» и «низкого» стиля начинают занимать главное место в литературе.

Таким образом, ломоносовские нормы к концу века перестали уже иметь то значение, которое они имели в середине века. Достаточно обратиться к Державину, чтобы почувствовать, насколько уже распадаются нормы Ломоносова.

Вопросы языка у шишковистов и карамзинистов

И вот, на смену ломоносовской системе выдвигается новыми писателями конца XVIII — начала XIX в. другая система. Между новым и старым течением происходит борьба. При этом «староверы», которые хотят повернуть колесо истории назад, клянутся Ломоносовым. Но у них ломоносовское учение омертвело, потеряло ту жизненность, которую оно имело при Ломоносове. И уже апелляция к Ломоносову стала незакономерна, тем более, что «староверы» в своих воззрениях идут часто назад от Ломоносова. Это прежде всего относится к адмиралу А. С. Шишкову, который возглавил правое крыло русской литературы, господствовал в Российской академии и в литературном обществе «Беседа любителей российского слова».

Он написал очень много филологических разысканий, которые большей частью полемичны. Особо полемический характер носят «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка» (1803) и «Рассуждение о красноречии священного писания, и о том, в чем состоит богатство, обилие, красота и сила российского языка и какими средствами оный еще более распространить, обогатить и усовершенствовать можно». «Рассуждение» было прочитано 3 декабря 1810 г. в Российской академии. Это один из многих филологических трудов Шишкова, где он излагает основы своего учения.

Ломоносов очень твердо сознавал, что русский язык и церковнославянский — это разные языки, что только часть церковнославянского словаря усвоена русским письменным языком. Для Шишкова уже нет двух языков. Он считает, что существует один славено-российский язык и что отличия церковнославянского языка от русского языка — это только стилистические отличия. При этом в понятия «стиль», «стилистическое» он вкладывает содержание, характерное для человека XVIII в. В наше время под стилем понимают нечто индивидуальное, свойственное лицу, говорящему в данных условиях. Эта индивидуальность стиля отрицалась в XVIII в. Люди XVIII в. насчитывали три стиля: «высокий», «средний» и «низкий». Для них стиль — это замкнутая система, следуя которой можно написать целое произведение. Ода — от начала до конца пишется одним стилем; комедия от начала до конца пишется другим стилем. Стили XVIII в. — это своеобразные подъязыки, подразделения в языке. Если стиль всегда обнаруживает говорящего, субъект речи, то эти субъекты речи в XVIII в. были зафиксированы, т. е. образ одописца был заранее задан, и он с начала до конца должен был свой восторг выражать определенным языком, который тогда и назывался стилем.

Шишков это усвоил. Для него понятие стиля и понятие подъязыка, понятие замкнутой системы языка — совпадали. Для него церковнославянский язык был замкнутой стилистической системой в пределах некоего общего славено-российского языка. Чтобы понять полемический характер цитируемого далее «Рассуждения о красноречии священного писания», надо вспомнить, что частным поводом к этой академической речи послужило послание В. Л. Пушкина В. А. Жуковскому, напечатанное в том же 1810 г. Автор этого послания выступил в качестве сатирика и решил померяться силою слова с Шишковым. Вот в кратких выдержках основные положения послания В. Л. Пушкина, восхваляющего Карамзина и осмеивающего «сонмище» сторонников Шишкова:

Скажи, любезный друг, какая прибыль в том,
Что часто я тружусь день целый над стихом?
. . . .
Стихомарателей здесь скопище упрямо.
Не ставлю я нигде ни *семо*, ни *овамо;*
Я, признаюсь, люблю Карамзина читать
И в слоге Дмитреву стараюсь подражать.
Кто мыслит правильно, кто мыслит благородно,
Тот изъясняется приятно и свободно.[1]
Словенские слова таланта не дают
И на Парнас они поэта не ведут.
. . . .

---

[1] Эти два стиха заимствованы из «Поэтического искусства» Буало:
Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement
Et les mots pour le dire arrivent aisément.
(Что хорошо продумано, находит ясное выражение,
И слова, чтобы это выразить, легко приходят).

Вот мнение мое! Я в нем не ошибаюсь,
И на Горация и Буало ссылаюсь;
Они против врагов мне твердый будут щит,
Рассудок следовать примерам их велит.
Талант нам Феб дает, а вкус дает ученье.
Что просвещает ум? питает душу? — Чтенье.
В чем уверяют нас Паскаль и Боссюэт,
В Синопсисе того, в Степенной книге нет.
Отечество люблю, язык я русский знаю,
Но Тредьяковского с Расином не равняю,
И Пиндар наших стран тем слогом не писал,
Каким Боян в свой век героев воспевал.
. . . .
Я вижу весь собор безграмотных славян,
Которыми здесь вкус к изящному попран,
Против меня теперь рыкающий ужасно.
К дружине вопиет наш Балдус велегласно:
«О братие мои, зову на помощь вас,
Ударим на него, и первый буду аз!
Кто нам грамматике советует учиться,
Во тьму кромешную, в геенну погрузится;
И аще смеет кто Карамзина хвалить,
Наш долг, о людие! злодея истребить».
. . . .
Вергилий и Гомер, Софокл и Эврипид,
Гораций, Ювенал, Саллустий, Фукидид,[1]
Знакомы стали нам, и к вечной славе россов
Во хладном Севере родился Ломоносов!
. . . .
Арист душою добр, но автор он дурной,
И нам от книг его нет пользы никакой,
В странице каждой он слог древний восхваляет
И русским всем словам прямой источник знает;
Что нужды? толстый том, где зависть лишь видна,
Не есть Лагарпов курс, а пагуба одна.
В словенском языке и сам я пользу вижу,
Но вкус я варварский гоню и ненавижу.
В душе своей ношу к изящному любовь;
Творенье без идей мою волнует кровь.
Слов много затвердить не есть еще ученье;
Нам нужны не слова, нам нужно просвещенье.[2]

---

[1] Шишков процитировал эти стихи в «Присовокуплении» к своему «Рассуждению о красноречии священного писания»: «...сии судьи и стихотворцы... в посланиях своих взывают к Вергилиям, Гомерам, Софоклам, Еврипидам, Горациям, Ювеналам, Саллустиям, Фукидидам, затвердя одни только имена их и, что всего удивительнее, научась благочестию в Кандиде и благонравию и знаниям в парижских переулках, с поврежденным сердцем и помраченным умом вопиют против невежества и, обращаясь к теням великих людей, толкуют о науках и просвещении!»

[2] Эти заключительные стихи послания пародировал союзник Шишкова А. Шаховской в своей «ирои-комической» поэме «Расхищенные шубы» (1811) В ней один из персонажей — Спондей — говорит:

Нам нужны не слова, нам нужно просвещенье;
Слов много затвердить не есть еще ученье.
Витийство без идей мою волнует кровь;
Ношу в душе моей к изящному любовь,
И празднословие всем сердцем ненавижу.
Я слышу много слов, но толку в них не вижу...

В своем рассуждении, читанном 3 декабря 1810 г. в годичном собрании Российской академии наук Шишков говорил: «Собственно под именем языка разумеются корни слов и ветви, от них происшедшие. Когда оные в двух языков различны, тогда и языки различны между собою; но когда знаменования слов и ветвей оных находятся в самом языке, тогда оные всякому наречию общи, выключая разве такое, которое совсем от корней языка своего удалилось: тогда уже оное не есть более наречие, но совсем иной язык» (статья III). На этой лингвистической теории строит свои рассуждения Шишков. Для него единство языка определялось единством корней, причем грамматическое различие не принималось во внимание. Слова «слог» и «наречие» были для него равнозначными и определяли различные виды или роды того, что он именовал единым языком: «Возьмем Библию, летописи, народные сказки или песни: в каждом из сих трех родов сочинений найдем мы разные слоги, разные наречия и множество слов особливых, в другом роде не существующих, но которым корни, однако ж, находятся в общем языке, все сии роды объемлющем. Мы, конечно, не найдем в народном языке ни благовония, ни воздоения, ни добледушия, ни древоделия; а напротив того, в Библии не найдем ни любчика, ни голубчика, ни удалого доброго молодца; однако не можем из сего различия заключить о разности языков» (статья III).

И Шишков восклицает: «Что же такое русский язык отдельно от славенского? Мечта, загадка» (статья III). И особенно кажутся ему неправыми «многие новейшие писатели» (т. е. Карамзин и его сторонники). «...они о каждом слове особенно, не в составе речи, говорят: «Это славенское, а это русское». Сие неудобовозможное разделение основывают они на том мечтательном правиле, что которое слово употребляется в обыкновенных разговорах, так то русское, а которое не употребляется, так то славенское. Утверждаясь на сем мнении, проповедуют они, что все славенские слова надобно исключить из нынешнего языка и писать как говорим. В этом, по их мнению, состоит совершенное красноречие. Они называют это утонченною литературою, или новою эпохою языка, и всё то, что до них или не по их писано, отвергают, яко старое и обветшалое» (статья III). И далее: «Они не из книг, писанных учеными и знающими силу языка людьми, хотят учиться оному, но из простонародных разговоров... У них только и вопросов: неужели нам говорить: аще бы ты не скоро возвратился, я бы, не дождавшись тебя, абие ушол домой? Им довольно поставить некстати аще и абие, дабы возненавидеть весь славенский язык, как будто он и виноват в том, что они употреблять его не умеют. Поэтому, ежели я скажу: несомый быстрыми коньями рыцарь внезапу низвергся с колес-

ницы и расквасил себе рожу, так будет русский язык виноват, что я сказал на нем такую нелепость? Нет, тут никакого языка винить не можно, а должно винить себя за то, что мы ни на котором из них не умеем прилично объясняться» (статья III).

Шишков писал: «Главнейшая сила и богатство языка нашего в том состоит, что мы имеем великое изобилие высоких и простых слов, так, что всякую важную мысль можем изображать избранными, а всякую простую обыкновенными словами» (статья III). Он приводил разные примеры из Ломоносова и Хераскова на употребление церковнославянских и русских слов.

«Может быть, с некоторым излишеством,— пишет дальше Шишков, — распространился я в показании примеров, что мы без славенского языка ничего важного и красноречивого написать не можем; но мне нужно было сделать сие ощутительным, дабы показать, что мы не иное что под славенским языком разумеем, как тот язык, который выше разговорного и которому следственно не можем иначе научиться, как из чтения книг. Какое иное определение сделаем мы славенскому языку? Когда же сие есть истинное и единственное определение его, то само по себе явствует, что он есть высокий, ученый, книжный язык» (статья III).

Очевидно, Шишков считал, что противники его, отличающие русский язык от церковнославянского, недобросовестны в своих мнениях. А недобросовестны они потому, что умы их помрачены вредными идеями.

«Поищем сперва, откуду такое неосновательное мнение возникнуть могло, а потом исследуем, понимают ли сии наставники сами силу своего наставления? Начало оного, как мне кажется, произошло от двух следующих причин: 1-е, удивительное наше к французскому языку пристрастие, и от того такой сильный в нем навык, что весьма не малая часть пишущих и читающих у нас людей удобнее понимает французскую, нежели славенскую книгу. Сия трудность разумения сочинения на собственном языке своем происходит от малого упражнения и чтения на оном» (статья III).

Знаменательно, что всё это произносится в 1810 г. А относительно незадолго до того, лет 20 тому назад, во Франции произошла революция. Таким образом, Шишков не просто обвиняет часть русского общества в увлечении французским языком, за этим кроется обвинение в пристрастии к французским идеям, т. е. к идеям революционным. Весь пафос Шишкова заключается в том, что новая школа, подпав под влияние французских (следует понимать: революционных) идей, изменила доброму старому обычаю, перестала читать церковные книги, плохо понимает славянский язык и примешивает в него элементы, неприемлемые в литературном языке.

Шишков писал: «Какое намерение полагать можно в старании удалить нынешний язык наш от языка древнего, как не то, чтоб язык веры, став невразумительным, не мог никогда обуздывать языка страстей? Отсюду, может быть, происходит, что всякое благонамеренное и полезное сочинение, кажется, досаждает у нас многим, и вооружает против себя писателей, старающихся всячески помрачить оное. Некоторые из них говорят прямо, как умеют; другие же лукавствуют, и хотят настоящее намерение свое прикрыть некою благовидностию» («Присовокупление к академическому рассуждению»). Шишков, очевидно, рассматривает всех сторонников нового направления как людей злонамеренных, которые либо прямо, либо лукавствуя, борются с торжеством православной веры, с благонамеренными, полезными, с его точки зрения, произведениями. Подобные обвинения были выдвинуты Шишковым еще в первом его полемическом произведении — в «Рассуждении о старом и новом слоге» (1803). И там он связывал с «ненавистью к языку своему» ненависть «к средству и к обычаям, и к вере, и к отечеству».

И вот Шишков проповедовал воскрешение старого языка в забытых формах и даже составлял такие словари,[1] в которых рекомендовал (главным образом основываясь на цитатах из богослужебных книг) к употреблению слова, ставшие уже непонятными, например глагол *варять* в значении *предварять*. Такое слово, как *богомужный*, он предлагал для определения статуи Аполлона Бельведерского. Слово *вадить* он предлагал в значении *клеветать* и в качестве производного предлагал заменить французское слово *интрига* русским *наваждение* (или другим производным от того же корня — *свада, навада* и т. п.). Иногда он даже образовывал новые слова, например *водноземный* параллельно с *земноводный*, причем он дифференцировал эти слова так: если животное проводит больше времени на земле, чем в воде, — оно *земноводное*, а если оно больше живет в воде, чем на земле, то — *водноземное*. Были у него и такие слова, как *гобзование* (пребывание в тучности), *извод* (экстракт), *имство* (в значении характер или обычай), *отечестволюбец* (патриот), *скора* (шкура), *мний, мнейший* (меньший, наименьший). Шишков предлагал переименовать все науки таким образом: *звездословие* (вместо астрономия), *мореословие* (вместо навигация как наука), *мерословие* (геометрия) и др. Он создал слово *станоставец* (вместо квартирмейстер) и т. п. Эта попытка воскрешать старые слова, либо по образцу старых создавать новые слова сводилась у него главным образом к борьбе с иностранными заимствованиями. И в своих стилистических тенденциях

---

[1] Опыт славенского словаря, или объяснение силы и знаменования коренных и производных русских слов, по недовольному истолкованию оных мало известных и потому мало употребительных (А. Шишков, Собрание сочинений и переводов, ч. V, СПб., 1825).

Шишков шел наперекор установившемуся употреблению, обычаю в речи: «Мы последовали употреблению там, где рассудок одобрял его или по крайней мере не противился оному. Употребление и вкус должны зависеть от ума, а не ум от них; ибо ежели употребление и вкус станут управлять умом, то кто же будет управлять ими?» (статья III).

Всё это полемично по отношению к нормам, традиционно господствовавшим в стилистике классицизма. Шишков оспаривает основной афоризм французского законодателя в области языка и стиля Вожела, который писал: «Употребление (Usage) всеми признается господином и верховным властителем в живых языках». «Употребление как вера заставляет нас принимать просто и слепо, не обращаясь за естественным разъяснением к разуму». «Употребление действует согласно разуму, без разума и против разума».[1] И Вожела только искал: где наблюдать «хорошее употребление», и находил его в изучении речи придворных и в сочинениях хороших писателей.

Русские теоретики эпохи классицизма полагали нужным ввести «употребление» в рациональные рамки, подчинить его разуму. Так, Тредиаковский, формально принимая положение Вожела, не ограничивал его. В изобретенных им заповедях (или уставах) суверенное Употребление изрекает: «Мне, Употреблению, да будет всегда повиновение». Но в четвертой заповеди Употребление прибавляет: «Однако не столько я всеобщим и с собою согласным, чтоб во мне самых малых и почитай нечувствительных языку не было разностей. В таком случае то я правым почитаю, что с разумом согласно и им одобрено быть может: ибо я не нечто безрассудное, но разумное» («Разговор о правописании», 1747).

Подобный же рационализм в постановке вопросов языка и стиля особенно свойствен А. С. Шишкову. Это и являлось причиной его постоянного противоречия с речевой действительностью (реальной практикой языка). Он неизбежно двигался против исторического течения.

Противоположная Шишкову школа была представлена Карамзиным.

Молодое, по тогдашним временам, карамзинское направление и представляет собой новый этап в развитии русского литературного языка, этап, совпадающий с литературным направлением сентиментализма.

В эпоху, в которой действовал Карамзин, двуязычие, характерное для начала и середины XVIII в., уже изживается. Такое резкое противопоставление церковнославянского языка русскому, какое возможно было еще во времена Ломоносова, уже невозможно во времена Карамзина. Славянские слова стали уже настолько привычными в литературном употреблении, на-

---

[1] Remarques sur la langue française, 1647.

столько вошли в общий состав русского словаря, что резкое стилистическое противоречие между славянизмами и русизмами стирается. И сам Карамзин, и его школа стремятся к некоему стилистическому единству, к сближению форм книжных и разговорных, живых.

Если вернуться к формуле Вожела, то Карамзин, видимо, был склонен к приятию ее в ее точном значении. Он не пытался рационализировать свою работу над слогом. Он пытался уловить действительный ход развития языка, обрести истинные тенденции «употребления» и подобно Вожела искал «хорошего употребления». Конечно, формула Вожела «двор и лучшие писатели» не могла удовлетворять Карамзина. Он искал хорошего употребления в разговорном языке дворянских салонов. Однако здесь он натолкнулся на трудности, не известные Вожела. Об этом будет речь дальше.

Но нельзя отождествлять идеи Вожела и Карамзина, при всем их сходстве. В одном пункте мы видим резкое расхождение. Вожела был консерватором и с трудом допускал новые приобретения в языке, советуя сперва употреблять их обязательно с ироническим оттенком, чтобы никто не принял новизны за уклонение от старой нормы по незнанию или дурному вкусу. Но в этом вопросе Карамзин был с ним несогласен, являясь единомышленником другого законодателя литературного вкуса во французском классицизме, писавшего несколько позднее Вожела («Замечания» Вожела относятся к 1647 г., ниже цитируемое произведение — к 1671 г.). Новый арбитр изящного классического стиля, аббат Буур, в своем панегирике французскому языку (в «Беседах Ариста и Евгения») ставил в достоинство языка сверх прочих два его качества: 1) способность изменяться благодаря нововведениям: «Много обогатили французский язык за последние годы как создание новых слов и новых выражений, так и воскрешение некоторых терминов и выражений, которые прежде были в малом употреблении»; 2) способность усваивать иностранные слова: «Он (французский язык) ежедневно заимствует много слов из иностранных языков, так же как и иностранные языки заимствуют у него. Ибо во все времена был обмен между языками, как и между народами».

И то и другое свойственно школе Карамзина.

Идеалом Карамзина было обработать русский язык так, чтобы он мог служить делу просвещения. А просвещение понималось как европейская культура, преимущественно французская. При этом и самый французский язык принимался как в некотором отношении идеал.

Привлекало во французском языке то, что это язык понятий, достигший наибольшей ясности выражения, и то, что он отличается простотой и единством стилистических норм, в частности близостью поэтического языка к разговорному.

Но вовсе не подражанием объясняется эта любовь к системе французского языка. С ранних лет своей литературной деятельности Карамзин боролся против галломании, против увлечения французским языком, против пренебрежения своим родным русским языком. Задачей его было не подражать французскому языку, а соревноваться с ним, что, по его мнению, было легко достижимо благодаря исключительному богатству русского языка, хотя бы и необработанного.

В основу своей реформы Карамзин и положил два начала: 1) Язык должен выражать индивидуальность говорящего. Он, конечно, сочувственно относился к афоризму Бюффона: «стиль — это человек».

2) Богатство языка заключается не в богатстве украшений, а в богатстве выражения мыслей и их оттенков.

Нормой, определявшей построение речи, провозглашался вкус: оценочное отношение к речи того общества, которое являлось источником идеального «употребления». Для карамзинского направления это понятие «вкус» тем более было важно, что практика образованного общества сама по себе была противоречива и недостаточно убедительна. Приходилось улавливать стилистическую тенденцию, речевые предпочтения, а на них уже строить речевые формы.

Термин вкус, конечно, не русского происхождения. Это калька французского goût. В этом особом значении соединяются два признака: 1) умение отличить прекрасное от безобразного и 2) изящество и элегантность. Вольтер так определял слово «вкус» в своем «Философском словаре» (1765): «Вкус, чувство или дар различать пищу, во всех известных языках дал метафору, которая выражает этим словом «вкус» чувство красот и недостатков во всех искусствах: это непосредственное различение, подобно ощущениям языка и нёба, предшествующее всякому рассуждению; как и обычный вкус, он и чувствует и наслаждается хорошим и с отвращением отвергает дурное; и часто, подобно тому вкусу, он не уверен и склонен заблуждаться, не зная, понравится ли ему предлагаемое, и так же, подобно тому вкусу, испытывает тогда необходимость образоваться. Для вкуса недостаточно видеть, знать красоту произведения; необходимо ее чувствовать, быть тронутым. И то и другое должно ощущаться не смутно; необходимо различать оттенки». И далее Вольтер писал: «Есть ли хороший и дурной вкус? да, несомненно, как бы ни различны были человеческие мнения, нравы, обычаи. Лучший вкус состоит в подражании природе, верном, сильном, изящном. Но нет ли произвола в изяществе? нет, так как оно состоит в том, чтобы изображаемому придавать жизненность и нежность. Если из двух человек один груб, а другой деликатен, то ясно, что у одного из них больше вкусу, чем у другого».

И слова «деликатность, грация, элегантность» определяли природу вкуса.

Естественно, что враги Карамзина ополчились на слово «вкус» и отрицали самое понятие.

Шишков писал в «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка» (1803): «Со словом вкус мы точно так же поступаем, как со словом предмет,[1] то есть весьма часто употребляем его некстати». «Читая французские книги, начали мы употреблять слово вкус паче по образцу их слова goût, нежели по собственным своим понятиям». «Французы по бедности языка своего везде употребляют слово вкус; у них оно ко всему пригодно, к пище, к платью, к стихотворству, к сапогам, к музыке, к наукам и к любви. Прилично ли нам с богатством языка своего гоняться за бедностию их языка».

Но, заимствуя у французов (правильнее — у европейцев, так как понятие «вкус» было общим для всей Западной Европы понятием), Карамзин вовсе не был подражателем. Наоборот, он резко восставал против слепого подражания французскому языку: «У нас всякой, кто умеет только сказать: «Comment vous portez-vous?» без всякой нужды коверкает французский язык, чтобы с русским не говорить по-русски; а в нашем так называемом хорошем обществе без французского языка будешь глух и нем. Не стыдно ли? Как не иметь народного самолюбия? Зачем быть попугаями и обезьянами вместе? Наш язык и для разговоров, право, не хуже других: надобно только, чтобы наши умные светские люди, особливо же красавицы, поискали в нем выражений для своих мыслей». («Письма русского путешественника», ч. IV).

Самые нормы понятия «вкус», несмотря на уверение Вольтера, который был убежден в его универсальности, всегда связаны с его носителями, что отлично понимал Вожела.

Кто же был носителем «вкуса», которым руководился Карамзин и его сторонники? Из рецензии «Московского журнала» на русские переводы это явствует в достаточной степени.

Фраза «колико для тебя чувствительно» вызывает замечание: «Девушка, имеющая вкус, не может ни сказать, ни написать в письме колико» («Московский журнал», 1791, ч. IV).

Фраза: «Оно (воспоминание) ничего произвесть не может, разве учинит навсегда меня несчастною» оценивалась так: «Здесь и галлицизм, и славянизм вместе. Любезная Памела, которая это говорит, перевела с французского il ne fera que: а разве — в том смысле, в каком это слово здесь употреблено — и учинить вместо сделать нельзя в разговоре, а особливо молодой девице».

Или такое суждение: «Вследствие чего, дабы» и проч. Это

---

[1] Шишков утверждает, что слово «предмет», новое по происхождению, является источником злоупотреблений.

слишком по-приказному и очень противно в устах такой женщины, которая, по описанию Ариостову, была прекраснее Венеры». («Московский журнал», 1791, ч. II).

Итак, судили по тому, могла ли девушка со вкусом так сказать или нет, причем первую роль отводили красавицам, которые, конечно, имели особый успех в светском обществе и поведение которых определялось стилем галантности, близкой к жеманству.

Но здесь Карамзин наталкивался на особую трудность: «Милые женщины, которых надлежало бы только подслушивать, чтобы украсить роман или комедию любезными, счастливыми выражениями, пленяют нас нерусскими фразами. Что ж остается делать автору? Выдумывать, сочинять выражения; угадывать лучший выбор слов; давать старым некоторый новый смысл, предлагать их в новой связи, но столь искусно, чтобы обмануть читателей и скрыть от них необыкновенность выражения!..» И отсюда вывод: «Русские о многих предметах должны еще говорить так, как напишет человек с талантом». («Отчего в России мало авторских талантов», 1803).

И чтобы сохранить дух языка, приходилось обращаться к речи народной, обрабатывая ее для дамских салонов. Этим определяется та оценка языковой реформы Карамзина, которую дал декабрист Бестужев на страницах «Полярной звезды». Надо сказать, что к тому времени, когда писал Бестужев (появилась статья в «Полярной звезде» на 1823 г., следовательно, писал ее Бестужев в конце 1822 г.), реакционный характер идеологической деятельности Карамзина уже в достаточной степени выяснился, так как в 1818 г. вышла в свет «История государства Российского», где упорно проводилась идея благодетельности самодержавной власти для России, да и раньше Карамзин выступал с реакционными заявлениями. Для Бестужева было ясно, что Карамзин вовсе не являлся прогрессивным деятелем, и тем не менее он отличал от идеологической деятельности Карамзина ту реформу, которую Карамзин произвел в языке. Вот что писал Бестужев: «...блеснул К а р а м з и н на горизонте прозы, подобно радуге после потопа. Он преобразовал книжный язык русский, звучный, богатый, сильный в сущности, но уже отягчалый в руках бесталантных писателей и невежд-переводчиков. Он двинул счастливою новизною ржавые колеса его механизма, отбросил чуждую пестроту в словах, в словосочинении, и дал ему народное лицо». Характерно следующее замечание: «Время рассудит Карамзина как историка (здесь Бестужев разумел реакционное идеологическое направление Карамзина, — *Б. Т.*); но долг правды и благодарности современников венчает сего красноречивого писателя, который своим прелестным, цветущим слогом сделал решительный переворот в русском языке на лучшее».

Но в народной речи Карамзин произвел строгий отбор. Что

это был за отбор и в каком направлении делал его Карамзин, лучше всего говорит одно известное и всюду цитируемое письмо Карамзина Дмитриеву:

«Пичужечки не переменяй — ради бога не переменяй!.. Имя пичужечка для меня отменно приятно потому, что я слыхал его в чистом поле от добрых поселян. Оно возбуждает в душе нашей две любезные идеи: о свободе и сельской простоте. К тону басни твоей нельзя прибрать лучшего слова. Птичка почти всегда напоминает клетку, следственно неволю. Пернатая есть нечто весьма неопределенное. Слыша это слово, ты еще не знаешь, о чем говорится: о страусе или колибри.

«То, что не сообщает нам дурной идеи, не есть низко. Один мужик говорит пичужечка и парень: первое приятно, второе отвратительно. При первом слове воображаю красный летний день, зеленое дерево на цветущем лугу, птичье гнездо, порхающую малиновку или пеночку и покойного селянина, который с тихим удовольствием смотрит на природу и говорит: Вот гнездо! вот пичужечка! При втором слове является моим мыслям дебелый мужик, который чешется неблагопристойным образом или утирает рукавом мокрые усы свои, говоря: Ай парень! что за квас! Надобно признаться, что тут нет ничего интересного для души нашей!» (письмо от 22 июня 1793 г.).

Русская деревня принималась только в ее идиллическом аспекте. Именно такое отношение к народу вызывало насмешки и пародии шишковистов. Так, в комедии А. Шаховского «Новый Стерн» (1805) сентиментальный путешественник граф Пронский так изъясняется с крестьянкой Маланьей: «Какая интересная застенчивость! Она, как желтобокий чижик, порхает от сети птицелова! Невинность, не страшись меня, я не изверг». Здесь объектом сатиры является, кроме общего тона, слово *интересная* и отвлеченные существительные *застенчивость* и *невинность*.

Критерии в отборе лексики требовали изгнания из языка слов приказного стиля и слов педантических, отзывающихся профессиональной книжностью.

И, может быть, в еще большей степени карамзинский стиль характеризуется синтаксисом. Синтаксис прозы Ломоносова решительно осуждался. Карамзин писал: «Проза Ломоносова не может служить для нас образцом; длинные периоды его утомительны, расположение слов не всегда сообразно с течением мыслей, не всегда приятно для слуха». Вместо периодов латино-германского типа Карамзин и его школа строили речь на естественном расположении слов и на коротких предложениях.

Конечно, Карамзин не выдумал того литературного языка (в его общих основах), которым он пользовался. Указывали, что и до Карамзина от форм книжных отходили к формам разговорного языка Фонвизин, Новиков, Крылов. Но между тем, именно Карамзин и его единомышленники вызвали полемическую книгу

Шишкова «Рассуждение о старом и новом слоге российского языка». Но у предшественников Карамзина соответствующий слог представлен в ограниченных (преимущественно сатирических) жанрах. Новый слог Карамзина проник в «высокую» литературу, стал всеобщим, а отсюда — он явился нормой литературного языка. Перемещение языковых форм из одних жанров в другие является не меньшим новаторством, чем изобретение новых слов и оборотов.

Конечно, у Карамзина имеются и новоизобретения. Шишков обвинял Карамзина в том, что эти нововведения представляют собой заимствования из французского языка. Именно как галлицизмы Шишков отвергает выражения: *тонкий вкус, трогательная сцена, занимательная книга, влияние на разумы, предмет потребностей, переворот, развитие, утонченный, сосредоточить, представитель.* Последнее слово вызвало у него опасливое замечание по адресу французов революционной поры: «...Неужели же нам и для гильотины их выдумывать русские имена?»

Однако это обвинение следует значительно ограничить. Во-первых, надо отметить, что сознательного стремления к подражанию французскому у Карамзина никогда не было и его никак нельзя сопоставлять с галломанами, являвшимися мишенью обличения Новикова и Фонвизина. Карамзин принимал галлицизмы в пределах их усвоения в современном ему разговорном языке и соблюдал бóльшую умеренность, чем, например, Пушкин в «Евгении Онегине». При этом он стремился освободиться от иностранных заимствований, как это доказывает сличение второго издания «Писем русского путешественника» 1797 г. с первым (1791 г.): *вояж* уступил место *путешествию, визитация — осмотру, диалог — разговору и т. д.*[1] Карамзин допускал лексические кальки и испытал нападения за слишком частое употребление глагола *трогать* и производного *трогательный.* См. в «Новом Стерне» Шаховского:

> Граф. Добрая женщина, ты меня трогаешь!
> Кузьминишна. Что ты, барин, перекрестись!
> Я до тебя и не дотронулась.

Но если глагол *трогать* был взят из разговорной русской речи и лишь переосмыслен в нравственном значении, то ряд русских слов является нововведением Карамзина. Таково, например, слово *промышленность,* которое своим значением должно совпадать с значением французского industrie. Такие нововведения были неизбежны. Карамзин довольствовался кальками с французского, в то время как Шишков в тех же случаях обращался к церковнославянскому языку. Так, Шишков смеялся над словом *развитие* и предлагал вместо него *прозябение,* тем

[1] См.: В. В. Сиповский. Н. М. Карамзин, автор «Писем русского путешественника». СПб., 1889, стр. 174—176, где дано 32 аналогичных примера.

самым признавая законность самого понятия и необходимость слова. Так же *влияние* Шишков хотел заменить словом *наитие* или даже *наитствование*, так же как заимствованное *характер* предлагал заменить словом *имство*. Шишков не был врагом новых слов, но искал их источников не там, где Карамзин.

Менее всего у Карамзина фразеологических ка́лек (типа *иметь место* из «avoir lieu»). И наконец, вряд ли можно обвинять его в том, что его синтаксис воспроизводит французский. Если речь идет о положении глагола в предложении, то реформа Карамзина была вполне в духе русского языка, хотя бы глагол и занимал в его предложении приблизительно то же место, что и во французском.

Новый слог Карамзина имел свои стили: можно наблюсти стилистическую градацию от фамильярного до торжественного, и язык стихов его отличается от языка прозы. Но пределы колебания значительно у́же, чем у писателей классиков. Это стремление к стилистическому единству, к разрушению прежних стилистических границ вызывало постоянное возмущение Шишкова. Он всё время, приводя отрицательные примеры нового слога, напоминает: «Простые и низкие понятия важным и возвышенным слогом описывать неприлично». Вот образец его рассуждения по поводу раздражавшего его злоупотребления словом «милый» (по поводу сочетания «милые богини» из стихотворения Карамзина «Приношение грациям» 1793 г.): «Во всяком языке бывают такие слова, которым на другом языке нет равносильных: прилагательное м и л ы й или м и л а я есть одно из таковых слов. Оно имеет приятный выговор и нежное знаменование; употребляется в любовных и дружеских объяснениях и сколько свойственно среднему или простому, столько неприлично высокому и пышному слогу. Весьма пристойно говорить: м и л ы й д р у г, м и л о е л и ч и к о; напротив того, весьма странно и дико слышать: м и л а я б о г и н я, м и л а я н а д е ж д а б е с с м е р т и я! Сколь бы какое слово ни было прекрасно и знаменательно, однако, если оное беспрестанно повторять и ставить без всякого разбора, где ни попало, как то в нынешних книгах употребляют слово м и л а я, то не будет оно украшением слога, а токмо одним модным словцом, каковые по временам проявляются в столицах...». (Из «Рассуждения о старом и новом слоге российского языка»).

Ставя задачей создать слог, выражающий чувства героев, Карамзин мало заботился о том, чтобы разнообразить характеры. Везде мы встречаем одну индивидуальность — светского молодого человека с налетом меланхолии и мечтательности. Отсюда — однообразие стиля. Впрочем, и сами карамзинисты стремились к единству стиля, к сближению речи высокопоэтической с разговорной и не терпели крайности — ни стиля высокопарного, ни низкого просторечия.

Это привело к обеднению языка, к сужению стилистических возможностей, к тому сословно-дворянскому налету, который и определил как характер реформы Карамзина, так и ее историческую ограниченность.

Потребовалась новая реформа, чтобы вывести русский литературный язык из тупика. Переломный момент в развитии русского литературного языка связывается с именем Пушкина.

Язык Пушкина

Язык Пушкина вовсе не является для нашего времени абсолютно современным языком. Появились новые слова, кое-какие слова отпали; грамматический строй языка продолжал совершенствоваться. Мы уже не употребляем таких слов, как *вития, кат, личина, пени, деташмент, афей, зане, пульпитр,* не говоря о тех словах, которые исчезли вместе с бытом, их породившим, как *ехать с будущим, диарама, васиздас, брегет* и мн. др. Многие слова переменили свое значение (например: *позор* как «зрелище», *жилье* как «этаж», *восстать* как «воскреснуть» или «воспрянуть»). И тем не менее это нисколько не колеблет основного положения, что современный русский язык мало чем отличается от языка Пушкина.

С деятельностью Пушкина совпадает принципиальный поворот в отношении к литературному языку. Этот принципиальный поворот определяет дальнейшее развитие литературного языка вплоть до нашего времени. Именно в этом смысле деятельность Пушкина сохраняет свое значение и в наши дни, хотя это вовсе не значит, что мы в настоящее время должны говорить тем самым языком, каким говорил Пушкин, возвращаться к языку, который уже более ста лет как реформирован Пушкиным, ограничиваться его словарем, морфологией, синтаксисом.

Пушкин преодолел сословную ограниченность карамзинистов и сделал литературный язык общенациональным. Уже современники чувствовали, что с приходом Пушкина произошло изменение в системе литературного языка. Достаточно вспомнить стихи, написанные в 1845 г. Кюхельбекером, товарищем Пушкина:

> Он вдунул, будто новый Промефей,
> Живую душу в наш язык прекрасный...
> («До смерти мне грозила смерти тьма»).

Мы видели, чем отличался классицизм в системе языка. В его основе лежало строгое разграничение разных сфер применения языка. Литературный язык делился на несколько стилей, и каждый стиль обладал замкнутой системой.

Принцип индивидуальности, т. е. отражения индивидуальности писателя в языке, был выдвинут Карамзиным. Но индивидуальность, избранная Карамзиным, была ограничена сама по себе. Всех возможных форм индивидуального высказывания

Карамзин не мог дать. Крестьяне «Бедной Лизы» говорят тем же самым салонным дворянским языком, каким говорили прочие герои Карамзина.

Пушкин отчетливо осознал ограниченность карамзинского языка и поставил перед собой задачу переработать литературный язык на более широкой основе.

Пушкин на первых порах в дни самых ранних литературных опытов был свидетелем споров эпигонов классицизма с карамзинистами. Перед ним стоял выбор между школой, считавшей своим начинателем Ломоносова, а потому обращенной к прошлому, и школой, почитавшей Карамзина, состоявшей из молодых писателей, мечтавших о лучшем будущем.

В эту переломную эпоху действовали и писатели, которые старались отгородиться как от одного, так и от другого направления. Деятельность этих писателей — Фонвизина, Крылова, Державина — по своему влиянию была ограничена. Однако в зрелую пору творчества Пушкин в какой-то степени усвоил уроки и Фонвизина, и Крылова, и даже не в меньшей степени Державина. Но в начале своего пути он причислял себя к карамзинистам: в лицейский период он был под непосредственным влиянием таких писателей, как Жуковский, Батюшков, связанных со школой Карамзина. Эта молодая группа карамзинистов объединилась в известное общество «Арзамас». «Арзамас» был распространителем карамзинского направления. Мало того, карамзинское направление господствовало не только в пределах «Арзамаса», но и за его пределами. «Полярная звезда» Бестужева в значительной степени находилась под влиянием карамзинских традиций.

К стилю Ломоносова Пушкин всегда относился отрицательно, больше признавая в нем ученого, чем поэта. Не изменилось это отношение и в начале 20-х годов, когда Пушкин почувствовал ограниченность карамзинского языка.

В период, когда издавалась «Полярная звезда» (1823 — 1824 гг.), Пушкин решительным образом протестовал против тех призывов к «благосклонным читательницам», которые раздавались на страницах «Полярной звезды» и которые являлись рецидивами всё того же сентиментального направления Карамзина. В «Полярной звезде» за 1823 год в уже цитированной статье Бестужева писалось: «Наконец, главнейшая причина (недостатка оригинальных произведений в русской литературе, — *Б. Т.*) есть изгнание родного языка из общества и равнодушие прекрасного пола ко всему, на оном писанному! Чего нельзя совершить, дабы заслужить благосклонный взор красавицы? В какое прозаическое сердце не вдохнет он поэзии?» Пушкин не оставил без замечания эту тираду Бестужева. В письме к нему Пушкин писал: «Чего бояться читательниц? их нет и не будет на русской земле, да и жалеть не о чем» (письмо 13 июня 1823 г.).

Когда через год Корнилович поместил в том же альманахе статью «Об увеселениях российского двора при Петре I», он посвятил эту статью баронессе А. Е. А. К этой баронессе автор обращается в надежде заслужить «улыбку одобрения». И опять Пушкин пишет письмо Бестужеву, в котором говорит: «Корнилович славный малый и много обещает, но зачем пишет он «для снисходительного внимания милостивой государыни NN» и ожидает «одобрительной улыбки прекрасного пола» для продолжения любопытных своих трудов? Всё это старо, ненужно и слишком уж пахнет Шаликовскою невинностию» (письмо 8 февраля 1824 г.). Шаликов был к этому времени крайним представителем сентиментально-слащавого направления и являлся предметом насмешек даже в среде карамзинистов; он являлся диаметральной противоположностью графу Д. И. Хвостову, крайнему представителю консервативного направления в литературе и служившему привычной мишенью для насмешек не только карамзинистов, но и членов «Беседы».

Бестужев полагал, что если дамы заговорят на русском языке, то это будет спасительным явлением для русской литературы. Русская литература по примеру дам обретет тогда настоящие формы своего языка.

Пушкин поставил вопрос иначе: а почему, собственно, дамы не читают русских книг? и делает вывод, что в этом виноваты сами писатели, потому что они в своих произведениях не отвечают на основные запросы века. Пушкин писал: «Просвещение века требует важных предметов размышления для пищи умов, которые уже не могут довольствоваться блестящими играми воображения и гармонии, но ученость, политика и философия еще по-русски не изъяснялись» («О причинах, замедливших ход нашей словесности», 1824).

Пушкин понимал, что основной предпосылкой для развития национального литературного языка является развитие национальной культуры. Для Пушкина вопросы языка были неотделимы от общих вопросов культуры. Пушкин осознавал некоторую ограниченность русской литературной фразеологии, а может быть, даже и словарного состава. Если русский язык не может выражать нужных понятий, приходится создавать новые обороты языка, подходящие для самых простых понятий. Следовательно, первая задача — обогащение литературного языка. К богатству языка Пушкин и стремился. С этой целью он одинаково обращался к книжной речи и к народной речи. Было бы упрощением думать, что реформа Пушкина заключается только в том, что он обратился к народному языку. Пушкин соединял с формами народного языка также формы культурной речи, уже отстоявшейся в литературе. В отличие от карамзинистов, замкнувшихся в узких пределах «светской» речи, Пушкин не избегал ни просторечия, ни книжных форм речи, казавшихся карамзинистам педантическими. Вот что писал Пушкин по во-

просу о книжных оборотах: «Может ли письменный язык быть совершенно подобным разговорному? Нет, так же, как разговорный язык никогда не может быть совершенно подобным письменному. Не одни местоимения сей и оный, но и причастия вообще и множество слов необходимых обыкновенно избегаются в разговоре. Мы не говорим карета, скачущая по мосту, слуга, метущий комнату; мы говорим: которая скачет, который метет и пр., — заменяя выразительную краткость причастия вялым оборотом. Из того еще не следует, что в русском языке причастие должно быть уничтожено. Чем богаче язык выражениями и оборотами, тем лучше для искусного писателя. Письменный язык оживляется поминутно выражениями, рождающимися в разговоре, но не должен отрекаться от приобретенного им в течение веков. Писать единственно языком разговорным — значит не знать языка». («Письмо к издателю», 1836). Как видно, Пушкин отнюдь не отрекался от того наследия, которое досталось от книжного языка, сложившегося в течение XVIII в. Но, с другой стороны, Пушкин больше, чем другие его современники (за малыми исключениями), обращался к народному языку. Образцы применения народного языка в литературе уже были даны Крыловым; вспомнив именно о Крылове, Пушкин сказал: «Вслушивайтесь в простонародное наречие, молодые писатели, — вы в нем можете научиться многому, чего не найдете в наших журналах» («Возражение на статью «Атенея»», 1828 ⟨?⟩).

Таким образом, обращение к народному и к книжному языку давало Пушкину возможность расширить богатство языка. Но ведь Ломоносов тоже соединял в литературной форме элементы славянского языка и элементы русского языка, вплоть до так называемых «низких» слов. Какая же разница в этом стремлении Ломоносова к богатству языка и в стремлении Пушкина тоже к богатству языка? Значило ли это, что Пушкин возвращается к Ломоносову от Карамзина? Конечно, нет. Для Ломоносова богатство языка совпадало с богатством литературных жанров: каждый жанр говорил своим «штилем», а для этого предпосылкой являлось классическое учение о том, что вся литература строго разграничена на несмешивающиеся ячейки — жанры.

Вместо того, чтобы сохранить жанры в их первобытной чистоте, в их классической ограниченности, Пушкин всё время смешивал жанры между собой. Легко заметить, как в своей лирике Пушкин постепенно отходит от тех жанровых разграничений, которые были типичны для периода его первых выступлений. Сначала Пушкин писал элегии, послания и т. п. Под конец жизни во всех его сборниках эти традиционные формы исчезают; лирические стихотворения зрелого Пушкина уже не являются ни элегиями, ни посланиями, объединяя в себе приметы разных лирических жанров. Главнейшее произведение

Пушкина «Евгений Онегин» носит подзаголовок, странный с точки зрения классицизма, — «роман в стихах». Роман был главной формой прозаического повествования, самый жанр романа, казалось бы, отрицал возможность употребления для него стихотворной речи.

Когда Пушкин приступал к созданию «Бориса Годунова», он отверг всякие драматургические перегородки и создавал произведение, в котором смешивалось трагическое и комическое (как в сцене в корчме) и соединялось вместе в некое историческое драматическое произведение. Сначала Пушкин называл свое произведение трагедией. Но вышло в свет это произведение без всякого подзаголовка, без жанрового определения.

Таким образом, Пушкин стремился к разрушению жанров. С этих же позиций Пушкин стремился к разрушению того единства стиля, которое было характерно для каждого жанра в отдельности. По системе классицизма каждое произведение прежде всего относилось к тому или иному жанру, который строго определял и его композицию, и его язык. Пушкин писал по поводу того, что в «Борисе Годунове» не соблюдены три знаменитых классических единства: «Кроме сей пресловутой тройственности — есть единство, о котором французская критика и не упоминает (вероятно, не предполагая, что можно оспоривать его необходимость), единство слога — сего четвертого необходимого условия французской трагедии, от которого избавлен театр испанский, английский и немецкий. Вы чувствуете, что и я последовал столь соблазнительному примеру». («Письмо к издателю «Московского вестника», 1828). Итак, Пушкин отказался от единства стиля, от стилистического однообразия на протяжении всего произведения.

Когда говорят о стилистической реформе Пушкина, то иногда несколько упрощают смысл этой реформы, подразумевая под нею два явления, якобы особенно Пушкину свойственные: 1) слова, когда-то ярко противоположные по стилистической окраске, потеряли у него свою контрастность и стилистически сблизились; 2) слова, не утратившие еще стилистического различия, стилистической контрастности, Пушкиным употреблялись рядом, совместно, иной раз в одном словосочетании. Происходило соединение воедино слов, различно окрашенных стилистически. Но этим нельзя ограничить характеристику пушкинской реформы. Эти явления встречались и раньше.

Утрата стилистического контраста между высокими и низкими словами происходила постепенно, медленно в творчестве поэтов конца XVIII в., даже у Державина, и в творчестве поэтов начала XIX в. — у Жуковского, Батюшкова. Там уже резкая противоположность высоких славянизмов простым русским словам порой не замечается, некоторые славянизмы уже достаточно усвоены русской речью и теряют свой особый, отличительный характер. Кроме того, ведь сама по себе утрата сти-

листических контрастов, если бы дело этим ограничивалось, вела бы к некоторому стилистическому оскудению. Если слова перестают отличаться друг от друга стилистической окраской, то это ведет к обеднению речи. А Пушкин стремился не к обеднению, а к обогащению, и не только словаря, но и стилистического разнообразия русского языка. Замечание о «Борисе Годунове» показывает, что для Пушкина разнообразие стилей было одной из важных творческих задач.

С другой стороны, смешение контрастных слов в довольно узких пределах — явление старое. У Пушкина оно выступает только в другой, новой функции. В XVIII в., помимо строгих литературных форм в произведениях, выдерживающих единство слога обязательно для каждого жанра, наблюдаются и произведения, где, наоборот, сознательно сталкиваются слова разных стилей, вернее сказать, двух стилей — высокого и низкого. Это — ирои-комические поэмы Василия Майкова, «Душенька» Богдановича, разные перелицовки, например перелицовка «Энеиды» Осипова. То же самое мы наблюдаем в разных волшебных сказках, в частности (в самом начале XIX в.) в сказках сына Радищева — Николая. Там встречается постоянное столкновение слов высоких и низких, но при этом всегда с твердым сознанием, что это такие слова, которым в строгом стиле сталкиваться не полагается. Поэтому подобное столкновение производило впечатление некоего стилистического сумбура, и этот стилистический сумбур был источником комического. Майков пишет в «Елисее» (1771):

Нептун с предлинною своею бородой
Трезубцем, иль сказать яснее, острогой,
Хотя не свойственно угрюмому толь *мужу*,
Мутил от *солнышка* растаявшую *лужу*
И преужасные в ней волны *воздымал*...

В этом отрывке и сегодня совершенно отчетливо чувствуется смешение двух противоположных стилей. С одной стороны *муж* — в высоком значении, «преужасные волны *воздымал*», и здесь же рядом «мутил от *солнышка* растаявшую *лужу*». Или в сказке Н. Радищева «Чурила»:

Вайдевут же *вещал:* как можно похвалить,
Что ты *девчонку* здесь *на караул поставил?*

Смешение стилей, которое замечается у предшественников Пушкина, построено на внутренней разграниченности стилей, т. е. на сознательном нарушении признаваемого определяющим принципа того же самого однообразия.

Другое дело у Пушкина: если у него встречается такое столкновение, то оно никогда не производит комического впечатления, за исключением, может быть, первой его поэмы «Руслан и Людмила», где еще сказываются традиции старой литературы.

Пушкин не стремился к единству стиля, принцип однообразия

стиля был ему чужд. А поскольку стиль обнаруживает характер говорящего, его личность, то Пушкин и играет на разных голосах в пределах одного произведения. У Пушкина различная стилистическая окраска слова соответствует не избранному им заранее жанру и не заданному образу автора — какого-нибудь одописца или эпика, — а всегда соответствует смене представлений. Вот, например, такие стихи:

Во градах ваших с улиц шумных
Сметают сор, — полезный труд! —
Но, позабыв свое служенье,
Алтарь и жертвоприношенье,
Жрецы ль у вас метлу берут?
(«Поэт и толпа», 1828).

С точки зрения старой классической поэтики, подобные стихи вызвали бы, конечно, смех: высокое слово *жрецы* и рядом *берут метлу; алтарь* и *жертвоприношенье, служенье* — и рядом *сметают сор*, т. е. мы встречаем здесь такие же явления стиля, какие обычны у Майкова, Богдановича и др. И, однако, в данных стихах нет ничего смешного, не получается никакого комизма. Здесь столкновение не только стилей, но высоких и низких понятий, двух противопоставляемых эмоциональных стихий. Высокие понятия облекаются в высокий стиль, низкие понятия облекаются в низкий стиль. Сталкивая слова разных стилей, Пушкин вовсе не стремился к простой пестроте стилей, к их смешению. Наоборот, он очень живо чувствовал, где что уместно. Он не был сторонником безразборочного смешения стилей. Он не допускал в деловой прозе поэтических украшений. В историческом труде он дал образец простого, ясного и содержательного слога. Он решительным образом восстал против той критики, которая требовала от его «Истории Пугачева» «пламенного» изображения Пугачева. Критики писали, что его история «писана вяло, холодно, сухо, а не пламенной кистью Байрона», а Пушкин решительно отказывался изображать Пугачева «Байроновским Ларою». В другом случае, говоря о «Словаре о святых» (1836), Пушкин замечал, что там имеются разные риторические сравнения и метафоры, вовсе неуместные. Он писал: «Риторические фигуры в каком-нибудь сочинении могут быть дурны или хороши, смотря по таланту писателя; но в словаре они во всяком случае нестерпимы».

Итак, Пушкин отлично понимал уместность или неуместность того или иного слога, а не безразлично смешивал разные стили воедино. В рецензии на стихи Теплякова он отмечал вычурные иносказания, внутренне противоречивые: «Всё это не точно, фальшиво, или просто ничего не значит». Для Пушкина всякая стилистическая форма должна была изображать определенную идею, отражать голос говорящего. В одном из самых зрелых стихотворных произведений Пушкина — в «Медном

всаднике» (1833) сталкиваются высокие идеи, выражаемые высоким языком, и простые идеи, выражаемые простым слогом. О памятнике Петру I Пушкин пишет словами высокого слога:

Ужасен он в окрестной мгле!
Какая дума на челе!
Какая сила в нем сокрыта!

А рядом изображается Евгений:

Картуз изношенный сымал,
Смущенных глаз не подымал
И шел сторонкою.

Это другой стиль, но стиль, характеризующий изображаемый предмет; стиль, не свойственный вообще данной поэме, а свойственный тому предмету, о котором говорит Пушкин. Когда Пушкин пишет этими словами о Евгении, то сквозь голос поэта чувствуется голос самого Евгения. Тот же стиль в стихах, передающих размышления Евгения:

Местечко получу, Параше
Препоручу хозяйство наше
И воспитание ребят.

В отдельных местах поэмы Пушкин не чуждался и тех высоких риторических фигур, подобные которым он осуждал у Теплякова. Таковы изображения стихийных явлений. Однако и эти риторические фигуры у Пушкина не являются простой игрой слов, а вызывают в нас близкие и знакомые представления, возбуждающие в нас чувство беспокойства, тревоги:

Нева металась, как больной
В своей постели беспокойной...
Осада! Приступ! Злые волны,
Как воры, лезут в окна.

Иногда встречаются и традиционные сравнения:

И вдруг, как зверь остервенясь,
На город кинулась.

Или:

И всплыл Петрополь, как тритон,
По пояс в воду погружен.

Подобными фигурами Пушкин пользовался в момент наивысшего напряжения действия.

Стилистическая окраска слова для Пушкина сама становится изобразительным средством. Именно такое применение

стилистических средств и характерно для дальнейшего развития русской литературы вплоть до наших дней.

Поэт-классик довольствовался тем, что приводил читателя в настроение, соответствующее стилю, предопределенному жанром, и уже в пределах этого устойчивого настроения разнообразил темы. Сменялись слова разного реального значения, но одной окраски. Для Пушкина каждая тема, каждое явление, каждый характер и предмет являлись носителями своего настроения и своего стиля. Движение темы, столкновение идей, борьба людей сопровождались сменой и столкновением разных эмоций. Смена стилистических окрасок стала таким же средством движения повествования и развития идей, как и реально-логическое значение слов. Это была смена различных оценок изображаемой действительности, различного ее понимания. Стилистическая окраска дополняла значение слова и придавала слову такую глубину, какой не знали писатели прошлого. Как многообразна жизнь, так многообразен и стиль. Эта новая роль стилистики отражает новое понимание задач литературы, характерное для реализма.

Вот почему Н. В. Гоголю, главе великой плеяды русских реалистов, принадлежит первое и самое яркое определение роли Пушкина в преобразовании русского языка. В статье «Несколько слов о Пушкине» (1832) он писал: «При имени Пушкина тотчас осеняет мысль о русском национальном поэте. В самом деле, никто из поэтов наших не выше его и не может более назваться национальным; это право решительно принадлежит ему. В нем, как будто в лексиконе, заключилось всё богатство, сила и гибкость нашего языка. Он более всех, он далее раздвинул ему границы и более показал всё его пространство. Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится чрез двести лет. В нем русская природа, русская душа, русский язык, русский характер отразились в такой же чистоте, в такой очищенной красоте, в какой отражается ландшафт на выпуклой поверхности оптического стекла». «Тут всё: и наслаждение, и простота, и мгновенная высокость мысли, вдруг объемлющая священным холодом вдохновения читателя. Здесь нет этого каскада красноречия, увлекающего только многословием, в котором каждая фраза потому только сильна, что соединяется с другими и оглушает падением всей массы, но если отделить ее, она становится слабою и бессильною. Здесь нет красноречия, здесь одна поэзия; никакого наружного блеска, всё просто, всё прилично, всё исполнено внутреннего блеска, который раскрывается не вдруг; всё лаконизм, каким всегда бывает чистая поэзия. Слов немного, но они так точны, что обозначают всё. В каждом слове бездна пространства; каждое слово необъятно, как поэт...»

Это редкая по своей точности характеристика стиля Пушкина.

В стиле Пушкина отразились две основные черты его творчества: реализм и народность. Реформа Пушкина открыла языку новые стилистические возможности, едва лишь намеченные в предшествующей литературе. И только начиная с Пушкина и Гоголя, вполне раскрывается роль стиля в литературе. Только обращаясь к творчеству писателей-реалистов, можно искать точное определение — что такое стиль.

Язык Гоголя

При помощи стилистической своеобразной окраски речи, показывающей отношение говорящего к предмету речи, писатель изображает человека в его социальной природе, с его характером, настроением. Ради стилистического колорита писатель привлекает всё богатство национального языка во всём своеобразии его речевых форм. В этом отношении язык литературных произведений не совпадает в своих границах с литературным языком. Конечно, литературный язык с его строгими нормами остается основой любого литературного произведения, но писатель постоянно выходит за узкие пределы литературного языка. Это очень отчетливо знал, понимал и воплощал в своих произведениях Гоголь. Он был против того, чтобы язык литературных произведений укладывался в узкие рамки нормативного языка, особенно если принять во внимание, что и во времена Гоголя, несмотря на творчество Пушкина, еще держались практики карамзинского салонного стиля.

Именно Гоголю и принадлежит заслуга окончательного преодоления старых традиций в литературе и завершения преобразования, намеченного и отчасти осуществленного Пушкиным. Именно «натуральная школа», возглавляемая Гоголем, и является колыбелью русского реализма, нашедшего свое стилистическое воплощение в произведениях великих русских прозаиков XIX в., и лишь позднее — в русской поэзии, в произведениях Некрасова.

Повествуя в «Мертвых душах» о том, что думал Чичиков о дамах губернского города, Гоголь заставляет его произнести такие слова: «Нет, просто не приберешь слова: галантёрная половина человеческого рода, да и ничего больше». И Гоголь продолжает: «Виноват! Кажется, из уст нашего героя излетело словцо, подмеченное на улице. Что ж делать? таково на Руси положение писателя! Впрочем, если слово из улицы попало в книгу, не писатель виноват, виноваты читатели, и прежде всего читатели высшего общества: от них первых не услышишь ни одного порядочного русского слова, а французскими, немецкими и английскими они, пожалуй, наделят в таком количестве, что и не захочешь, и наделяет даже с сохранением всех возможных произношений: по-французски в нос и картавя,

по-английски произнесут, как следует птице, и даже физиономию сделают птичью, и даже посмеются над тем, кто не сумеет сделать птичьей физиономии. А вот только русским ничем не наделят, разве из патриотизма выстроят для себя на даче избу в русском вкусе. Вот каковы читатели высшего сословия, а за ними и все причитающие себя к высшему сословию! А между тем какая взыскательность! Хотят непременно, чтобы всё было написано языком самым строгим, очищенным и благородным, словом, хотят, чтобы русский язык сам собою опустился вдруг с облаков, обработанный как следует, и сел бы им прямо на язык, а им бы больше ничего, как только разинуть рот да выставить его» («Мертвые души», т. I, гл. VIII).

И вот расширяется таким образом право писателя брать не только слова высшего общества, но и слова из живого разговора. Гоголь довел свой язык до чрезвычайной силы выразительности. Он умел передавать мельчайшие оттенки в языке говорящего героя, он знал эти оттенки и описал их. Чичиков, встречаясь с помещиками, с каждым из них говорил особым языком. С Коробочкой, например, в отличие от обращения с Маниловым или Собакевичем, он разговаривал в развязном стиле: «Недурно, матушка, хлебнем и фруктовой».

«Читатель, я думаю, уже заметил, что Чичиков, несмотря на ласковый вид, говорил, однако же, с большею свободою, нежели с Маниловым, и вовсе не церемонился... Пересчитать нельзя всех оттенков и тонкостей нашего обращения... У нас есть такие мудрецы, которые с помещиком, имеющим двести душ, будут говорить совсем иначе, нежели с тем, у которого их триста, а с тем, у которого их триста, будут говорить опять не так, как с тем, у которого их пятьсот, а с тем, у которого их пятьсот, опять не так, как с тем, у которого их восемьсот; словом, хоть восходи до миллиона, всё найдутся оттенки. Положим, например, существует канцелярия, не здесь, а в тридевятом государстве, а в канцелярии, положим, существует правитель канцелярии. Прошу посмотреть на него, когда он сидит среди своих подчиненных, — да просто от страха и слова не выговоришь! Гордость и благородство, и уж чего не выражает лицо его? Просто бери кисть да и рисуй: Прометей, решительный Прометей! Высматривает орлом, выступает плавно, мерно. Тот же самый орел, как только вышел из комнаты и приближается к кабинету своего начальника, куропаткой такой спешит с бумагами подмышкой, что мочи нет. В обществе и на вечеринке, будь все небольшого чина, Прометей так и останется Прометеем, а чуть немного повыше его, с Прометеем сделается такое превращение, какого и Овидий не выдумает: муха, меньше даже мухи, уничтожился в песчинку! «Да это не Иван Петрович», говоришь, глядя на него. «Иван Петрович выше ростом, а этот и низенький и худенький, тот говорит громко, басит

и никогда не смеется, а этот черт знает что: пищит птицей и всё смеется». Подходишь ближе, глядишь, точно Иван Петрович. «Эхе-хе!» думаешь себе...» («Мертвые души», т. I, гл. III).[1]

Здесь о разнообразии стилистических оттенков Гоголь говорит с сатирической целью. Но если отбросить сатиру, мысль останется та же. Бичуя то своеобразное «применение», какое получило выразительное богатство русского языка в устах разных Иванов Петровичей его времени, Гоголь с величайшим искусством владел стилистическим разнообразием речи в собственных произведениях.

---

[1] Видимо, прямую связь с этой тирадой из «Мертвых душ» имеет реплика Хлестакова в 6-м явлении четвертого действия «Ревизора», когда он говорит Землянике: «Скажите, пожалуста, мне кажется, как будто бы вчера вы были немножко ниже ростом, не правда ли?», на что Артемий Филиппович без колебаний отвечает: «Очень может быть».

II. ЛЕКСИКА

Вводные замечания

Основным источником стилистических форм в языке является наличие синонимики. Казалось бы, принцип экономии должен был заставить отбрасывать синонимы, т. е. из нескольких синонимов должно было выживать только одно слово, имеющее данное значение. И в действительности довольно часто наблюдается, что при наличии двух слов, означающих одно и то же, одно из них выживает, а другое вымирает. Так бывает, например, когда один и тот же предмет по каким-нибудь причинам получает и русское и иностранное название. В первый период лётного дела конкурировали такие слова, как *авиатор* и *летчик*. В конце концов выжило русское слово *летчик*, а слово *авиатор*, хотя и допустимо, осталось вне привычного употребления. Параллельно появились слова *велосипед* и *самокат*. Здесь как раз русское слово уступило место иностранному слову.[1] При отсутствии стилистической окраски, отличающей одно слово от другого, один из синонимов всегда отпадает. Выживают, как правило, только те синонимы, которые имеют разную стилистическую окраску.

Каждое слово русского словаря имеет свою историю, свое прошлое. У такого народа, как многомиллионный русский народ, проживший сложную историю, и история языка должна быть очень сложной, и словарные приобретения могли быть самого различного происхождения; они собирались в русском языке, в нем оттачивались и в конце концов утверждались в употреблении.

[1] Теперь это слово возникло в новом значении: самокат — детская игрушка, иначе называемая «роллер»: два ролика, скрепленных пластинкой для постановки ноги, с высоким рулем. Именно тот факт, что слово могло войти с новым значением, доказывает, что старое значение (велосипед) окончательно забыто, хотя все словари продолжают регистрировать только это старое значение, относящееся к 90-м годам прошлого века. Существовало еще более старое значение (в сочетаниях «кресла-самокаты» и др.), но оно уже забыто даже словарями.

Для исторической характеристики слова необходимо учитывать его происхождение. Предположим, в одной области говорят *сосед*, а в другой *шабер*. Эти слова сталкиваются, одно из них становится литературным, а другое остается диалектным словом. Для некоторых слов важно, в какой социальной среде они возникли. Существуют крестьянские слова и слова городского обихода, слова, возникшие в различных социальных слоях.

Различное происхождение слов создает ту обстановку, в которой сталкиваются слова, имевшие когда-то одинаковое значение, но в употреблении сохраняющие атмосферу той среды, в которой возникли. Какое-нибудь иностранное слово не только обладает определенным значением, но и несет в себе некоторое своеобразное переживание, связанное с его происхождением. Например, *гондола* — это не просто лодка определенной формы. С этим словом связывается Венеция, возникают представления географические, исторические и другие ассоциативные связи.

Слово крестьянского обихода, как бы точно оно ни обозначало данное понятие, всегда имеет оттенок, указывающий на его происхождение из деревни, а не из города.

В своей индивидуальной речи говорящий пользуется разным словарем в разных обстоятельствах. Настроение, обстановка диктуют определенную систему выражения. Например, у каждого имеется запас фамильярных слов, которые привычны в дружеском кругу и неуместны в другой обстановке. В разной обстановке возникают разные слова, и они всегда окрашены в те ассоциации, которые связываются с жизнью человека, с характером его разговоров и т. д.

Но один только вопрос о происхождении слова не указывает еще на его стилистическую функцию. Хотя происхождение слова очень важный момент, но важна и его дальнейшая судьба. Мало знать, что слово вошло в литературный обиход в XVII в. Три века оно жило в языке, и за это время на него могли наслоиться новые ассоциации. Только полная история даст представление о том, какой стилистической окраской это слово обладает в нашей речи. Мало того, одно и то же слово может употребляться в разной стилистической функции в зависимости от того, в какой контекст оно попадает. Следовательно, при решении вопроса о стилистической функции всегда приходится исходить из конкретного текста: где это слово встретилось, с каким намерением автор его употребил.

Славянизмы

Первая группа слов, к которой следует обратиться, подсказывается самой историей языка. Уже говорилось о том, что ломоносовская теория стилей была основана на взаимоотношении двух фондов русского литературного языка — фонда так называемых «словенских» или церковнославянских слов и фонда чисто русских слов. И на протяжении долгих лет этот усвоенный русским литературным языком фонд славянских слов играл особую роль.

Очень часто в разных руководствах можно найти славянизмы под названием «архаизмы».[1] Но церковнославянский язык не является древней формой русского языка. Он сосуществовал с русским языком и являлся источником постоянных заимствований. Самое церковнославянское происхождение не обусловливает еще «устарелости» слов. Слова *одежда, небо, глава* (в книге) и тому подобные не производят впечатления устарелости. Архаизмами называются только те слова, в которых особенно ощущается принадлежность к прошлому. Архаизмами являются слова отмирающие, выходящие из употребления, а о славянизмах в общем этого сказать нельзя.

Есть учебники, в которых церковнославянские слова чисто механически отнесены к варваризмам, т. е. к словам иностранного происхождения. Это тоже не выдерживает критики. Церковнославянский язык в той его части, в какой он был усвоен русским языком, не был языком иностранным. Известно, однако, что настоящие варваризмы обыкновенно не так легко произнести на русский лад, и иностранные слова приходится переделывать, приспосабливая, во-первых, к фонетической системе русского языка, а во-вторых — к морфологической его системе. С церковнославянскими словами этих операций не надо было проделывать. Церковнославянский язык был настолько близок русскому языку, что произношение его не представляло никаких затруднений. Азбука церковнославянская была и русской азбукой. Если Петр I вычеркнул такие буквы, как ѧ и Ѫ, то только потому, что они уже потеряли значение в том самом церковнославянском языке, в котором употреблялись. Юсы уже очень давно не были носовыми звуками, а были дублетами букв *у* и *я*. Никаких операций, с точки зрения фонетической, для церковнославянских слов не нужно было делать. С точки зрения морфологической — то же самое. За ничтожными исключениями церковнославянские слова без всяких переделок могли войти в словарь русского языка, склоняться, спрягаться и т. д. Родственность этих двух языков была настолько близкой, что не было никаких внешних преград для взаимопроникновения слов обоих языков — русского и церковнославянского.

Церковнославянизмами мы называем слова, заимствованные из церковнославянского языка, причем такие, происхождение которых сознается говорящим. В общем случае это слова, имеющие в литературном языке русский синоним.

Церковнославянизм не есть абсолютное качество. Еще Ломоносов разделил церковнославянские слова на две группы — «невразумительные» (типа *рясно, обаваю)* и общепонятные. Но градация усвоенности гораздо сложнее. Есть церковносла-

[1] См.: Л. Тимофеев. Теория литературы. М., 1948, стр. 198; Л. Тимофеев и Н. Венгров. Краткий словарь литературных терминов. М., 1955, стр. 16; Г. Л. Абрамович. Введение в литературоведение. М., 1953, стр. 126—127.

вянизмы, находящиеся на пороге «невразумительности». Слово *рамена* (плечи) хотя и употребляется в русской поэзии XIX в., но резко выделяется на общем фоне поэтического словаря как слово, явно принадлежащее чуждой языковой стихии. Менее чуждым является слово *вежды*, еще привычнее слово *ланиты*. Слово *уста* еще более усвоено русским языком, так как употребительны производные этого слова (наизусть, устное чтение), слова *конь, очи* и т. п. вполне усвоены.

От степени усвоенности зависит и стилистический эффект, который для славянизмов, как и для других категорий слов, обратен усвоенности.

Кроме того, самый характер церковнославянизма, его приметы до известной степени определяют его стилистический эффект и стилистическое применение.

С этой точки зрения рассмотрим основные группы славянизмов.

Сперва обратимся к фонетическим признакам церковнославянизмов.

Один из наиболее очевидных признаков (хотя он относится к небольшому разряду слов) церковнославянизмов — явление неполногласия.

История звуков славянских языков привела к тому, что в некоторых ответвлениях праславянские звуки иначе отражались в церковнославянском языке, чем в русском языке. В частности, известно, что русскому *оро* соответствует церковнославянское *ра*, русскому *ере* — церковнославянское *ре*, русскому *оло* — церковнославянское *ла* или *ле*. Там, где около *р* и *л* развиваются гласные с двух сторон, т. е. где состав гласных полнее, мы имеем явление полногласия; а там, где гласные только с одной стороны, только после согласных *р* и *л* — явление неполногласия.[1] Например:

Церковнославянское неполногласное слово	Русское полногласное слово
глас	голос
млеко	молоко
праг	порог
град	город
брег	берег

Нужно, однако, всегда помнить, что говорить о полногласии и неполногласии можно только тогда, когда имеется это соответствие. Есть исконные русские сочетания *ра, ла, ле*, которые не имеют полногласных соответствий, и в связи с ними нельзя говорить о явлении неполногласия, например, слова:

[1] Соответствие полногласных и неполногласных форм проверяется закономерным соответствием определенным формам других славянских языков. Например, формам *оро, оло* соответствуют в польском языке слова с сочетанием ro, ró ło: *ворона* — wrona, *мороз* — mróz, *голос* — głos; формам с *ере* соответствует rze: *берег* — brzeg.

брат, красный, крепкий, плечи и т. п. С другой стороны, бывают такие русские слова, содержащие сочетания *оро, оло*, которым никакое неполногласие не соответствует. Например, для слов *воровать, велеть, порода* никаких церковнославянских *вравать, влеть, прада* не существует. При наличии сочетаний *оро, ра* только тогда можно делать справедливое заключение о происхождении слов, когда это проверяется соответствием. Вне соответствия это могут быть явления другого происхождения. Если даже окажутся соответствия, то и тогда еще рано утверждать, что одно слово церковнославянское, а другое — русское. Необходимо проверить, являются ли эти соответствия результатом развития в славянских языках одного какого-нибудь древнего слова или нет. Есть слово *класс* и другое слово *колосс*. Казалось бы, здесь параллельные формы. На самом же деле это два разных слова, случайно совпадающие, причем оба слова латинского происхождения. Ни о каком полногласии или неполногласии здесь говорить не приходится.[1]

На сопоставлении неполногласных форм с полногласными можно проследить судьбу усвоения церковнославянизмов в языке. Возможны разные случаи. Иногда полногласные и неполногласные формы расходятся в своих значениях: *порох* и *прах, норов* и *нрав, сторона* и *страна, короткий* и *краткий, волость* и *власть* и т. д. В таком случае мы имеем дело с двумя словами русского литературного языка, из которых каждое имеет свою судьбу и связь между которыми наружная. Другой случай, когда в языке из двух форм сохранилась только одна и утрачена другая. Так, только в полногласной форме известны слова *горох, молоть, береза*[2] и только в неполногласной — *время, влага, кратный, благо*. Но наиболее интересен случай, когда, по крайней мере в поэтической форме, возможны обе формы. Обычно тогда они расходятся в стилистическом отношении, причем одна из них является нормальной для литературного языка. Таковы случаи: *берег — брег, молоко — млеко, город — град* и пр. Здесь нормальной является полногласная форма, а неполногласная (церковнославянская) стилистически окрашена как принадлежащая к поэтическому, более возвышенному языку. Иную судьбу имеют пары: *враг — ворог, шлем — шелом, вред — веред* и пр. Здесь нормой является не-

---

[1] Вот один из примеров подобных ошибок. Существует пара *бразды — борозды*.

Бразды пушистые взрывая,
Летит кибитка удалая.
(«Евгений Онегин», гл. V, строфа 2).

Здесь слово *бразды* — славянизм. Но встречаются попытки в соответствии с полногласным *борозды* поставить и другое слово *бразды* — уздечка (например в выражении «бразды правления»). Но это слово *бразды* не более, как омоним другого и является исконно русским. Замечу, что до конца XVIII в. оно писалось «брозды», и такое правописание исторически правильнее.

[2] По-польски groch, mleć, brzoza.

полногласная форма, уже не ощущаемая как церковнославянизм, слова же *ворог, шелом* и прочие воспринимаются как просторечные, народные или народно-поэтические.

Наиболее обильно представлена предпоследняя группа (типа *берег — брег*), где нормой является полногласная форма, но с ней сосуществует в поэтическом языке и неполногласная форма.

Неполногласные формы этой группы в русской поэзии XVIII и XIX вв. постоянно применялись как слова специфического стиля, свойственного стихотворной речи.

Однако очень скоро эти формы в пределах стихов стали простыми дублетами соответствующих полногласных форм, утратив свою индивидуально-стилистическую функцию. О них можно было сказать, что они являлись своеобразным сигналом, свидетельствовавшим о том, что вся речь, в которую они включены, является речью поэтической, возвышенной. Но в пределах стихотворной речи эти неполногласные формы свободно чередовались с формами полногласными, причем невозможно найти стилистическую мотивировку для выбора той или иной формы в каждом данном случае. В этом отношении стихотворная речь резко отличалась от прозы, где стилистическое различие полногласных и неполногласных форм всегда сохранялось.

Равноправие полногласных и неполногласных форм мы встречаем уже в одах Ломоносова, где вообще преобладают формы неполногласные. Так, с одной стороны, мы читаем:

Взойди на *брег* крутой высоко.
(Ода 1742 г.).

Зефир, как ты по *брегу* дуешь.
(Ода 1745 г.).

Дунайски наполняет *бреги.*
(Ода 1761 г.).

К неведомым *брегам* пловец.
(Ода 1762 г.).

И наряду с этим:

В зеленых *берегах* кружится.
(Ода 1747 г.).

В тебе послушных *берегах.*
(Ода 1748 г.).

Там плещут невски *берега.*
(Ода 1761 г.).

Поставь по *берегам* Балтийским.
(Ода 1762 г.).

С одной стороны:

И *древ* верхи высоки клонит.
(Ода 1742 г.).

Но холмы и *древа* скачите.
(Там же).

С другой:

И следом *дерева* лежат.
(Там же).

Наряду с обычной формой *чрез:*

Другую движет *чрез* моря.
(Ода 1752 г.).

встречается и форма *через:*

Колумб российский *через* воды...
(Ода 1747 г.).

Уловить стилистическое или смысловое различие в данных примерах невозможно. Такое чередование следует сопоставить с чередованием разных дублетных форм, например *брега̀* и *брѐги:*

Брега Невы руками плещут,
Брега Ботнийских вод трепещут.
(Ода 1742 г.).

Индийских рек *брега* веселы.
(Ода 1745 г.).

И *бреги* наконец теряет.
(Ода 1747 г.).

Се знойные Ирански *бреги.*
(Ода 1748 г.).

Волна во *бреги* ударяя.
(Ода 1750 г.).

Другой пример: родительный падеж множественного числа от *древо — древ* и *древес:*

И сон под тенью *древ* густою.
(Ода 1746 г.).

И следом видит хор *древес.*
(Ода 1745 г.).

С этим можно сопоставить и другие чередования. *Ле́сы — леса́:*

Листами увенчаешь *лесы.*
(Ода 1764 г.).

В моря, в *леса,* в земные недра.
(Ода 1757 г.).

Огнь — огонь:

И *огнь* и месть между стеной.
(Ода 1754 г.).

Огонь пройти и быстрость рек.
(Ода 1754 г.).

Всё это приводит к убеждению, что полногласные и неполногласные формы данной группы, равно как и другие подобные случаи, представляли собой простые дублеты, лишенные в пределах стихотворной речи стилистического различия.

Употребление дублетных форм регулировалось правилами «поэтической вольности» (Licentia poetica), разрешавшими в стихах безразличное употребление дублетов, причем в качестве дублетов допускались слова, не употребительные в прозе. Эта «вольность» дает возможность выбирать форму, удовлетворяющую требованиям стихотворного размера или рифмы.

Подобную поэтическую вольность мы встречаем часто у поэтов начала XIX в. Вот несколько примеров из Батюшкова, у которого вообще преобладают неполногласные формы.

Брег — берег:

Ах юноша! спеши к отеческим *брегам.*
(«На развалинах замка в Швеции», 1814).

Суда у *берегов,* на них уже герой.
(Там же).

Бегут на дикий *брег* за бледными тенями.
(«Элегия из Тибулла», 1814).

Я *берег* покидал туманный Альбиона.
(«Тень друга», 1816).

От строя отделясь, стремится к *берегам.*
(«Переход через Рейн», 1814).

Давно ли *брег* твой под орлами
Аттилы нового стенал.
(Там же).

Давно ли земледел вдоль красных *берегов.*
(Там же).

Задумчив и один на *береге* высоком
Стоит...
(Там же).

Твой стонет *брег* гостеприимный.
(Там же).

Золотой — златой:

Свирель и чаша *золотая.*
(«Веселый час», 1806).

С *златыми* чашами в руках.
(Там же).

Золото — злато:

Молил ли вас когда о почестях и *злате.*
(«Тибуллова элегия» III, 1809).

Ах! нет! — и *золото* блестящего Пактола.
(Там же).

Холодный — хладный:

Над *хладною* рекой сгорает и дрожит.
(«Элегия из Тибулла», 1814).

Что пред тобой сердец *холодных* радость.
(«Мечта», 1806).

Дерево — древо:

Под говором *древес,* пустынных птиц и вод.
(«Таврида», 1817).

Мечем на *дереве* твой подвиг начертал.
(«Тень друга»).

Или приведем несколько примеров из Жуковского.

Ворон — вран:

Черный *вран,* свистя крылом,
Вьется над санями;
Ворон каркает: «печаль!»
(«Светлана», 1808—1812).

Златой — золотой:

Не зрит лишь он *златой* весны.
(«Двенадцать спящих дев», 1810).
И нивы *золотые.*
(Там же).

Брада — борода:

Старик с шершавой *бородой.*
(Там же).

Брада до чресл, власы горой.
(Там же).

Град — город:

Там златоверхий *город,* там
Близ вод рыбачьи кущи.
(«Двенадцать спящих дев»).

По *граду* ликованье.
(Там же).

Брег — берег:

Близ Волхова на *бреге.*
(«Двенадцать спящих дев»).

Он едет *берегом* крутым.
(Там же).

Глава — голова:

Сидит с поникшей *головой.*
(«Двенадцать спящих дев»).
Нет крова защитить *главу.*
(Там же).

Вот несколько аналогичных примеров из «Руслана и Людмилы» (1820), которые подтверждают, что полногласная форма применялась без стилистического отличия от неполногласной.

Голос — глас:

Но вдруг раздался *глас* приятный
(Песнь I).

Раздался дважды *голос* странный.
(Песнь I).

«Стой!» грянул *голос* громовой.
(Песнь II).

Он узнает сей буйный *глас*.
(Песнь II).

Борода — брада:

Спокойный вид, *брада* седая.
(Песнь I).

По *бороде* моей седой.
(Песнь I).

Седую *бороду* несет.
(Песнь II).

Вокруг *брады* его седой.
(Песнь III).

Златой — золотой:

Златую косу заплела.
(Песнь II).

Покрылись кудри *золотые*.
(Песнь II).

Волосы — власы:

Доколь *власов* ее седых.
(Песнь III).

Невольно *волосы* густые.
(Песнь III).

Молодой — младой:

Его соперник *молодой*.
(Песнь V).

И обнял князь *младого* хана.
(Песнь V).

Холодный — хладный:

И, задрожав, булат *холодный*
Вонзился в дерзостный язык...
(Песнь III).

Вонзает трижды *хладну* сталь.
(Песнь V).

И неприметно веял сон
Над ним *холодными* крылами.
(Песнь V).

Но князя крепок *хладный* сон.
(Песнь VI).

Особенно заметно стилистическое безразличие по отношению к двум формам на употреблении слов *голова, глава*: в рассказе о волшебной голове (песнь III) Пушкин сперва выдерживает полногласную форму:

Пред ним живая *голова*...
С размаха *голову* разит.

Но свободно переходит к неполногласной форме:

Главы молящей жалкий стон.

В четвертой песне встречаются почти рядом два стиха:

Под богатырской *головою*...
Главы косматый лоб златит...

Слово *глава* употреблено даже в том случае, когда речь идет о голове лошади:

Напрасно конь, зажмуря очи,
Склонив *главу*, натужа грудь....

Во всех этих случаях форма *глава* является дублетом без всякого изменения значения и, видимо, без стилистического различия. Между тем в прозе слово *глава* всегда применяется в отвлеченном значении («глава правительства»).

Неполногласные формы, нейтрализованные в поэзии XVIII в. и в первой четверти XIX в., снова стали ощутимы в период, когда язык стихотворный стал сближаться с языком прозы. Специфическая лексика стихотворного языка исчезает, особенно в поэзии периода натуральной школы. То, что представлялось поэтической вольностью, подпадает под запрет, и к середине XIX в. неполногласные формы почти полностью исчезают, как и другие дублетные слова или морфологические особенности, считавшиеся законными в поэзии предшествовавших десятилетий.

Другим фонетическим явлением, которое также указывает на разное происхождение слов, служит соответствие славянскому сочетанию *жд* русского *ж*, славянскому *щ* — русского *ч*, например:

Церковнославянские слова	Русские слова
надежда	надёжа
одежда	одёжа
невежда	невежа
нощь	ночь
пещера	печора
могущий	могучий

По отношению к парам форм с *ж* и *жд* мы не наблюдаем такого количества стихотворных дублетов, как в предыдущем случае. Обычно русские и церковнославянские слова расходятся по своему значению и сосуществуют как два различных слова. Случаи дублетности для этой группы очень редки (например, название праздника *Рождество* и *Рожество;* вторая форма, обычная в XIX в., ныне из употребления выходит как просторечная).

Но чередование *ч — щ* дает несколько дублетов, например: *мещет* и *мечет, тысяща* и *тысяча, нощь* и *ночь.* У Ломоносова:

Вы, бодрствуя во время *ночи.*
(Ода 1746 г.).

Тогдашней *нощи* зрится тень.
(Там же).

В *ночи* горят коль звезды ясно.
(Ода 1745 г.).

В печальнейшей *нощи* сидел.
(Ода 1746 г.).

Или у Пушкина:

Навис покров угрюмой *нощи.*
(«Воспоминания в Царском Селе», 1814).

Иль бродят по лесам в безмолвии *ночи.*
(Там же).

К чередованию *ч — щ* относятся и церковнославянские причастия, которым в русском языке соответствуют отглагольные существительные: *горящий — горячий, текущий — текучий, лежащий — лежачий* и т. д.

Весь этот класс причастий является по своей природе церковнославянским, включенным в русский книжный литературный язык. Принадлежность причастий именно церковнославянскому языку сильно ощущалась в XVIII в.

Ломоносов писал в своей «Российской грамматике» (1775; § 343): «Сии причастия только от тех российских глаголов произведены быть могут, которые от славенских как в произношении, так и в знаменовании никакой разности не имеют. Употребляются только в письме, а в простых разговорах должно их изображать чрез возносительные местоимения: который, которая, которое. Весьма не надлежит производить причастий от тех глаголов, которые нечто подлое значат и только в простых разговорах употребительны: ибо причастия имеют в себе некоторую высокость, и для того очень пристойно их употреблять в высоком роде стихов». В § 440 Ломоносов приводит примеры возможных и невозможных причастий: «Действительного залога времени настоящего причастия, кончащиеся на -щий, производятся от глаголов славенского происхождения: венчающий, пишущий, питающий; а весьма не пристойно от простых российских, которые у славян неизвестны: говорящий, чавкающий».[1]

---

[1] Это замечание Ломоносов распространял и на другие виды причастия. В качестве «весьма противных» приводил: *брякнувший, нырнувший* (§ 442); *трогаемый, качаемый, мараемый* (§ 444), делая исключение лишь для страдательных причастий прошедшего времени, одинаково возможных как для славянских, так и для русских глаголов (§ 446). Однако он отличал славянские формы с двумя *н (венчанный)* от русских с одним *н (мараный)* или с *т (сунутый)*

В настоящее время причастия сохранили книжный оттенок, но одинаково образуются от всех глаголов, независимо от их происхождения.

Обратимся теперь к некоторым особенностям церковнославянского произношения, которые имели свою стилистическую функцию в XVIII в.

Говорилось, что не было фонетических преград между церковнославянским и русским языком. Это еще не значит, что не было особенностей чтения и произношения. Но эти особенности сводились к точным соответствиям, т. е. они никогда не мешали произнести на русский лад церковнославянское слово, потому что соответствия между манерой чтения на церковнославянском языке и манерой разговорного языка были совершенно определенные. Не было вопроса о том, как передать по-русски тот или иной звук церковнославянского языка: это было сразу ясно по тем соответствиям, которые уже были заложены в языке. Книжная (т. е. «высокая») фонетика или орфоэпия, т. е. книжные правила произношения, пришедшие с церковнославянским языком, носили на себе некоторый налет киевской учености, так как именно Киев был центром церковного образования. Украинские особенности до известной степени сохранились в книжном чтении, уже, конечно, оторвавшись от своих корней. В XVIII в. это были особенности «высокого» произношения, «высокого» языка, а в XIX в. «высоким» стало признаваться русское произношение, и эти особенности чтения сохранились только в той среде, которая продолжала пользоваться церковнославянским языком, т. е. в среде духовенства. В эти годы подобное произношение получило название «семинарского». Именно в качестве «семинарского», т. е. присущего духовенству, это произношение сохранилось почти до наших дней, почему его и легко восстановить, так как оно живо в памяти представителей старшего поколения. Но для XVIII в. это было не церковно-профессиональное, а «высокое» произношение.

Церковный язык не знал перехода старинного *е* в *о* со смягчением предшествующего согласного (изображаемое буквой *ё*), т. е., если писалось *е*, то и произносилось *е*.

Это явилось причиной появления таких пар слов, как *небо — нёбо*.[1] Это случай, когда оба слова существуют, но значение их дифференцировалось. *Небо* сохранилось в церковнославянской форме, а *нёбо* — в русской потому, что *нёбо* конкретное слово, анатомическое, и не было причин, чтобы придать ему церковнославянскую окраску; *небо* же употреблялось в

---

[1] Известно, что не всякое *е* переходило в *ё*, в двух случаях оно не переходило. Во-первых, не переходило в *ё* то *е*, которому когда-то соответствовало ѣ. Во-вторых, *е* не переходило в *ё* перед мягкими согласными. Вот почему говорят *ель*, но *ёлка*. В слове *ель* сохранилось *е* потому, что за ним следует мягкое *л*, а в слове *ёлка* — твердое *л*, не препятствовавшее переходу *е* в *ё*.

церковно-религиозном контексте, и поэтому оно сохранило облик церковнославянский. Ср. такую пару, как *крест* и *перекрёсток*, — слово более конкретное, бытовое пошло по русскому ряду.

В современном языке это соответствие *е — ё* не представляет большого интереса, кроме того, что оно иногда служит приметой церковного или русского происхождения слова. Но если перенестись в тот период, когда церковнославянский язык, как книжный язык, был еще жив в памяти людей, то там этот вопрос имел несколько иное значение. Люди, воспитанные в XVIII в., были, конечно, начитаны в церковнославянских книгах и читали их на особый, церковный лад. В частности, они никогда не читали *е* как *ё*, считая это признаком фамильярного, разговорного языка. Получалось двойное произношение: в быту, в разговоре слово произносили с *ё*, а в книгах читали с *е*. Архаическое произношение *е* держалось большей частью в высоких стилях, т. е. в тех стилях, которые были пронизаны церковнославянскими элементами, в частности в стихах. В стихах читали, например, *весéлый* (в рифме с *белый*), а в быту и в прозе уже читали *весёлый*. В конце концов русское произношение вытеснило церковнославянское, но еще в 30-х годах XIX в. в стихах читали *веселый*.

Подобное произношение явствует из системы рифм. В XVIII в. и в начале XIX в. мы встречаем рифму *веселый — спелый*, а *спелый* никогда не произносилось с *ё*, потому что писалось через ѣ. Такова же рифма: *намерен — черен*. Слово *намерен* также писалось через ѣ и здесь перехода *е* в *ё* не было. Очень часто мы встречаем произношение чистого *е* в третьем лице единственного числа глаголов: *льет — нет*. Ср. стихи Жуковского:

Птичка летает,
Птичка играет,
Птичка *поет;*
Птичка летала,
Птичка играла
Птички уж *нет.*
(«Птичка», 1851).

Или у Крылова:

Расселись, начали *квартет;*
Он всё-таки на лад *нейдет.*

Встречались рифмы: *утеса — черкеса; уединенной — вселенной*. Все эти явления наблюдаются в поэтическом языке.

Постепенно русское произношение вытеснило церковнославянское. Из рифм постепенно исчезли слова с произношением чистого *е* там, где в разговорной форме произносилось *ё*. При этом исчезновение этих слов находилось в зависимости от их морфологических форм. Долее всех сохраняли свое церковнославянское произношение причастия на *-енный*, именно потому, что долго ощущалось их церковнославянское происхождение.

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем *раскаленной,*
Анчар, как грозный часовой,
Стоит, один во всей *вселенной.*
(Пушкин, «Анчар», 1828).

Обратим внимание на некоторые другие особенности церковнославянского произношения.

Прежде всего необходимо указать на то, что можно назвать «оканьем» (не наше северное «оканье», а другое), — произношение всех гласных в неударном положении, как в ударном. Читали «по буквам» и перехода *о* в *а* не было. В поэзии XVIII в. почти не встречаются случаи, когда неударное *о* соответствует в рифме неударному *а,* а примерно с Пушкина появляются и становятся законными рифмы типа *мошка — окошко,* или *рано — Татьяна.* В XVIII в. они были бы невозможны, ибо там отчетливо слышалась каждая гласная в любом ее положении.

Были некоторые отличия и в составе согласных. Это касается, в частности, звука *г.* Теперь в литературном языке пользуются северным взрывным, мгновенным звуком *г,* а на юге — не только на Украине, но и в пределах русского языка, господствует фрикативное произношение *г,* что обыкновенно в фонетической транскрипции обозначается греческой гаммой: γ. Кантемир в «Письме Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (1744) поместил соответствия между звонкими и глухими согласными: *б — п, д — т, г — х.* Это доказывает, что Кантемир произносил γ и, следовательно, в глухом положении этому звуку соответствовал *х.* В некоторых церковных словах это дошло до наших дней.[1] Например, слово *бог* произносится

[1] В своем «Разговоре о правописании», анализируя русскую азбуку, Тредиаковский дает соответствия между буквами, и у него также *г* соответствует *х,* а звуку *к* никакого звонкого не соответствует. По этому поводу Тредиаковский писал: «Все мы россиане наш *г* произносим как латинское *h* ....» Он считал, что возникла необходимость в создании буквы, которая бы соответствовала взрывному *г:* «В нашем великороссийском произношении давно, или еще исстари уже она употребляется: ибо никто у нас сего слова *гусь* и бесчисленно многих других не произносит так, как оно написано через *г,* т. е. как через *h* латинское... но как через *g* латинское ж, так например *gусь;* однако все такие слова пишем мы чрез *г* в противность произношению». И Тредиаковский предложил для взрывного *г* ввести новую букву и назвать ее «*га*» (старое *г,* фрикативное, именовалось в славянской азбуке «глаголь»). Впоследствии эта буква, изобретенная Тредиаковским, была введена в украинский алфавит.

Однако разграничить употребление в разных словах этих вариантов звука *г* не представлялось возможным, так как они были закреплены за стилями произношения, а не за отдельными словами. Это выразил Ломоносов, возражая Тредиаковскому, в эпиграмме «Бугристы берега, благоприятны влаги». Эпиграмма состоит из длинного перечня слов со звуком *г* и заканчивается:

Гневливые враги и гладкословный друг,
Толпыги, щеголи, когда вам есть досуг,
От вас совета жду, и вам даю на волю
Скажите, где быть *га,* а где стоять *глаголю?*

не *бок*, а *бох; рог* же произносится как *рок*. *Бог* как слово религиозного значения сохранило до наших дней особенности церковного произношения. В XVIII в. в высоком стиле произносили не *г*, а γ. Чтение *город* считалось просторечным и в стихах, в торжественной речи надо было произносить *γород*. Отсюда рифмы: *юг — слух, стих — настиг* и проч.

Сквозь нежную во зраке младость
Коль добрый в нем сверкает *дух!*
В очах, лиющих радость,
Написано: он смертный *друг*.
(В. Петров, ода 1777 г.).

Или:

А я сегодня встав почти с зарею, *вдруг*
Попалася на сих мошенников я *двух*.
(В. Майков, «Елисей»).

Следует, однако, заметить, что уже в XVIII в. в это торжественное произношение вторгалось и северное *г* взрывное. Уже у Ломоносова встречаются рифмы *горшок — мог, внук — вдруг* и т. д. Ср. у Хераскова в «Россиаде»:

Но долго царь познать о таинстве не *мог*,
Коль грозный витязей карал без брани *рок*.

В XIX в. к 40-м годам возобладало русское произношение. Если в позднейшем и встречаются рифмы *г — х*, то они объясняются не торжественным стилем, а диалектным произношением самого поэта. Вот, например, стихи Я. Полонского, где чередуются диалектные рифмы типа *г—х* с литературными рифмами типа *г—к:*

Кто ты, недруг или *друг?*
Чуть затихнет *ветерок*,
Преклони ко мне свой *слух*,
Чтоб хоть ты подслушать *мог*...

Отмечу некоторые особенности произношения отдельных морфологических форм, отразившиеся и на орфографии. В произношении прилагательных в форме именительного падежа мужского рода единственного числа церковнославянский язык в XVIII в. знал только окончания *-ый* и *-ий: сильный, строгий, спелый, благий*. Русский язык знал только окончание *-ой* (после мягких согласных *ей*): *сильной, строгой, синей, слепой, благой*. Это привело к наличию двух орфографических форм: с *-ый (-ий)* и с *-ой (-ей)*. Но так как в других формах (кроме родительного падежа) формы прилагательных не различались, то и данное различие стало восприниматься как дублетное, т. е. безразличное в стилистическом отношении (за исключением отдельных слов, где различие произношения поддерживалось и различием в оттенках значения и в употреблении, например

малый и *малой,* где вторая форма была обязательна в сочетании *доброй малой*).

И в стихотворной речи самого высокого стиля свободно употреблялась русская форма прилагательных. Например, у Ломоносова:

Стокгольм, глубоким сном *покрытый,*
Проснись, познай Петрову кровь;
Не жди льстецов своих защиты...

(Ода 1742 г.).

Примеры храбрости российской
Представь теперь в уме своем;
Воззри на Дон и край *Понтийской*...

(Там же).

Поля в *прекрасной летней* день.

(Ода 1754 г.).

Там вкруг облег дракон *ужасный,*
Места́ святы, места́ прекрасны...

(Там же).

Россияне народ *послушной*
Монархине великодушной...

(Ода 1764 г.).

В сии часы благословенны,
Когда всевышний оградил
Помазаньем твой верх *священный...*

(Там же).

О чада ревностны, усерды,
Славенов в свете славный род,
О корень верностию *твердый...*

(Там же).

У Жуковского в «Двенадцати спящих девах», с одной стороны:

Здесь видит луг *цветущий,*
Там златоверхий город, там
Близ вод рыбачьи кущи.
. . . .
Вдруг — жалобные крики;
То нежный и молящий глас,
То яростный и *дикий.*

С другой:

Град Киев недалеко;
Проедем скоро лес густой,
Увидим брег *высокой...*
. . . .
И долго, жалобно звенел
Он в бездне поднебесной;
И кто-то, чудилось, летел
Незримый, но *известной...*

У Крылова:

Пустынник важный взор имел, но не *угрюмый:*
Приветливость и доброта

Улыбкою его украсили уста,
А на челе следы глубокой видны думы.
("Водолазы").

Не оставь меня, кум *милой*,
Дай ты мне собраться с силой...
(«Стрекоза и муравей»).

Всё это показывает, что русская и славянская формы употреблялись безразлично.

В XIX в. в произношении возобладала русская форма, в орфографии — церковнославянская. Позднее под влиянием орфографии снова появилась неосознанная церковнославянская форма и в произношении. Она характерна для Петербурга, в то время как русская форма — для Москвы.

Замечу, что в XVIII в. в произношении различие между формами *сильный* и *сильной* было совершенно отчетливо. В XIX в., с падением высокоторжественных норм произношения, эти формы по звучанию сблизились. В настоящее время обе формы произносятся одинаково за исключением прилагательных, в которых основа оканчивается на *-г, -к, -х: строгий и строгой, тонкий и тонкой, тихий и тихой*. В этих прилагательных при окончании *-ий* согласный основы произносится мягко, при окончании *-ой* — твердо. Следовательно, различие заключается не в произношении гласного звука, а в обусловленном этим гласным произношении согласного.

Примерно такая же судьба постигла и родительный падеж единственного числа мужского и среднего рода, где сосуществовали церковнославянская форма *-аго* и русская *-ова*. Встречалась, например, рифма *злаго — благо,* и рядом с этим: *злова* (уже с другой орфографией) — *дуброва*. В XVIII в. для этой формы были две орфографии — русская и церковнославянская, что соответствовало двум формам произношения. И здесь впоследствии возобладало произношение русское, а орфография церковнославянская.

Одно из типичных явлений для XVIII — начала XIX в. — это употребление так называемых усеченных прилагательных, что считалось признаком церковнославянских форм и что исторически, может быть, и неверно, но с точки зрения стилистической категории воспринимается именно как заимствование из церковнославянского. Явление это мы находим еще в конце XVII в. у Симеона Полоцкого:

Яко в них есть блаженство *небесно*
душевное же купно и *телесно*...
(«Достоинство»).

Отвеша: «*Предоволну* ползу обретаю...
(«Философия»).

Он паки рече: «Чрез лето ми ждите,
да мя *богата* паче вас узрите».
(«Философия»).

Яко в *будущ* год плод быти хотяше...
(«Философия»).

Дски и древеса *различна* вергают...
(«Пособие»).

Но тщуся, яко лепо мужу *стару* жити.
(«Старость»).

В стихах М. Н. Муравьева:

Въявь богиню *благосклонну*
Зрит восторженный пиит,
Что проводит ночь *бессонну*
Опершися на гранит.
(«Богине Невы»).

вместо *благосклонную, бессонную* употребляются формы *благосклонну, бессонну*. Или в стихах И. И. Дмитриева:

На *красну,* гордую Москву
Седящу на холмах высоких...
(«Освобождение Москвы», 1795).

Обращает на себя внимание, что рядом с формой *красну* имеется форма *гордую.* Следовательно, можно было применять и усеченную форму, и распространенную. Например у Капниста:

Какою прелестью пленяет
Волшебна, райская страна!
(Ода «Ломоносов»).

Так же и у Державина:

И зрел бы я ее на троне
. . . .
Всему *дающу* жизнь и душу
И управляющую всем.
(«Изображение Фелицы», 1789).

Надо сказать, что краткие формы наблюдаются не во всех падежах и родах прилагательных, хотя казалось бы, что краткая форма есть не что иное, как словоизменение прилагательных по образцу существительных, а полная — по образцу современных прилагательных, и поэтому во всех падежах должно быть различие между формами усеченной и неусеченной. Однако встречается только семь форм, которые я приведу в порядке их употребительности, начиная с самой частой формы.

1) Именительный и винительный падежи множественного числа:

И мирты *окрестны* алели.
(Жуковский, «Теон и Эсхин», 1814).

И гимны почестей, *гремящи* над гробами.
(Жуковский, «Сельское кладбище», 1802).

2) Винительный падеж единственного числа женского рода:

Ретивый конь, осанку *горду*
Храня, к тебе порой идет;
Крутую гриву, *жарку* морду
Подняв, храпит, ушми прядет...
(Державин, «Водопад», 1791).

3) Именительный падеж единственного числа женского рода:

Алмазна сыплется гора.
(Державин, «Водопад»).

Проснись, Пифийского поэта *древня* лира.
(Жуковский, «Мир», 1800)

Как *быстра* тень, мелькаешь ты.
(Жуковский, «Человек»).

4) Именительный и винительный падежи среднего рода:

Премилосердно, нежно свойство.
(Державин, «Изображение Фелицы»).

Осталось *мрачно* вспоминанье.
(Батюшков, «Воспоминание», 1809).

5) Родительный (винительный одушевленный) падеж мужского и среднего рода:

Смерть мужа *праведна* прекрасна.
(Державин, «Урна», 1797).

На крыльях эха *раздробленна*
Пленяет песнь твоя весь дух.
(Державин, «Соловей»).

Из сердца *каменна* потек бы слез ручей.
(Батюшков, «Отрывок из X песни «Освобожденного Иерусалима»).

Помосты мраморны и урны злата *чиста*.
(Батюшков, «Тибуллова элегия» III, 1809).

6) Именительный и винительный падежи единственного числа мужского рода: [1]

---

[1] Встречается чаще других форма *всяк*, но она не аналогична другим. Обычно она употребляется самостоятельно в значении «всякий человек», а не как определение:

На площадь *всяк* идет для дела и без дела.
(Батюшков, «Странствователь и домосед»).

Всяк помнит должность, честь и веру,
Всяк душу и живот кладет.
(Державин, «На взятие Измаила», 1790).

Прелестный юноша пред нею,
Склоняющ слух к ее словам
(Жуковский, «Могущество, слава и благоденствие России»).
Сиял при персях пояс *злат*.
(Державин, «Видение Мурзы, 1783»).

7) Дательный падеж единственного числа мужского и среднего рода:

Я видел, я внимал ее *сердечну* стону.
(Батюшков, «Стихи Е. С. Семеновой», 1809).

Из приведенных примеров ясно, что краткие формы в XVIII в. стилистически нейтрализовались. Нет никаких стилистических оснований к тому, чтобы в цитированных стихах Дмитриева слово *гордую* имело полное окончание, а *красну* — краткое. *Красну* — не более церковнославянское слово, чем *гордую*. Или у Капниста — рядом слова *волшебна* и *райская;* из них *райская* — не менее возвышенное слово, чем *волшебна*. Стилистическая дифференциация этих форм — краткой и полной — уже утратилась. Это были уже не синонимы, а дублеты. В стихах никакой разницы между ними нет. Единственное, что поддерживало употребление в стихах этих форм, — то, что они не равносложны с полными окончаниями. Все падежи, в которых склонение по образцу существительных и склонение по образцу прилагательных представлено равносложными окончаниями, в приведенных примерах отсутствуют. Все же приведенные дублетные формы отличаются именно тем, что краткие формы на один слог короче полных. Это была поэтическая вольность для удобства поэтов. В XIX в. эта поэтическая вольность постепенно исчезает.

Сюда же примыкает еще одна форма — родительный падеж женского рода, например *юной* (жизни). Эта форма *-ой* односложна; это русская форма. Но существовала еще одна полная форма — церковнославянская, двусложная: *юныя* жизни (Жуковский, «Теон и Эсхин»), и здесь поэты также допускали ту же вольность, т. е. употребляли в зависимости от потребности, для удобства, или русскую форму *юной*, или церковнославянскую форму *юныя*. Это можно встретить даже у Пушкина:

Мне жаль *великия* жены...
(1824).
И жало *мудрыя* змеи...
(«Пророк», 1826).

Всяк пьет и говорит, любуясь на бокал.
(Дмитриев, «Причудница, 1794»).

Реже с определением:

О старец, к вечности идущий
Всяк миг путем полубогов...
(Дмитриев, «Стихи графу Суворову-Рымникскому, 1794»).

Эта форма родительного падежа женского рода потом также исчезла.

Усеченные окончания, за исключением дательного падежа мужского рода, получаются путем простого усечения: *ые — ы, ую — у, ая — а.*

Казалось бы, если в родительном падеже женского рода ед. числа церковнославянское окончание *-ыя*, то усеченное окончание должно быть *-ы*. Оно изредка встречается. Так было, например, у Тредиаковского, который считал, что окончание *-ой* испорченное и единственно правильное окончание *-ыя*. Поэтому, когда ему нужно было пользоваться данной поэтической вольностью, он применял усеченное окончание этой церковнославянской формы на *-ы*. Например, в «Тилемахиде»:

Айяс же и умертвил сам себя с печали *несносны.*

Или:

И возвращаясь велик из-под осады *Троянски.*

Это встречается и у других поэтов, когда им нужно было для рифмы сохранить на конце *ы*, а не *ой*. Например, у Ломоносова:

Уже народ наш *оскорбленный*
В плачевнейшей нощи сидел.
Но бог, смотря в концы *вселенны,*
В полночный край свой взор возвел.
(Ода 1746 г.).

Здесь форма на *ы* объясняется потребностью рифмовки. В иных случаях мы видим форму на *-ой:*

Хвала и красота *вселенной.*
(Ода 1754 г.).

То же самое в стихах Державина:

Когда в виду ты всей вселенны
Наполеона посрамил,
Языки одолел сгущенны,
Защитником полсвета был...
(«Князь Кутузов-Смоленский»).

Случай этот редкий и едва ли не прикреплен только к слову «вселенная»; я затрудняюсь привести пример с другим словом.

Все перечисленные формы являются усеченными, а не обычными краткими. Краткие формы, существующие в языке, употребляются в литературном языке в качестве сказуемого: дом *бел,* стена *гола.* Кроме того, краткие формы употребляются в народном языке в некоторых выражениях, сращениях, которые вошли и в литературный язык: от *мала* до *велика;* на *босу* ногу. Или в народной поэзии: на *добра* коня садится; за *сине* море. Но эта краткая форма не всегда совпадает с усеченной. Например, от слова *голодная* краткая форма *голодна́,* а в сти-

хах от полной формы *голодная* образуется усеченная форма *го́лодна*, с сохранением ударения полной формы. Следовательно, эта последняя форма получилась путем механического отсечения буквы *я*. Например, у Сумарокова:

Поймала петуха *голо́дна* кошка в когти...
(«Кошка и петух»).

Надо иметь в виду следующее отличие: краткие формы никогда не образовывались от субстантивированных прилагательных, т. е. от прилагательных, употребляющихся в значении существительных. Например, от слов *животное, вселенная* краткие формы не образовывались. Но от них обычны усеченные формы. Таков уже известный нам пример *вселенная — вселенна*. Или у Тредиаковского:

Все животны рыщут...
(«Описание грозы бывшия в Гаге»).

Далее: краткие формы не образовывались от причастий. А поэты образовывали усеченные формы и от причастий. Например, у Хераскова в «Россияде» (1779):

Парящ во след врагам российским, как орел.
(Песнь II).
Имеющ мрачну мысль и душу к миру мертву...
(Песнь XI).
Но яростью *кипящ* и зла не зная мер...
(Там же).

Кроме того, в прошедшем времени полной форме причастия с двумя *н* соответствует краткая форма с одним *н: -енные — -ены*. В усеченных формах сохраняется двойное *н:*

Оставь нектаром *наполненну*
Опасну чашу, где скрыт яд.
(Державин, «Видение мурзы»).

Всё это были искусственные формы, полученные путем усечения соответствующих полных форм. Поэтому правильнее их называть не краткими, а усеченными.

От усеченных прилагательных, стилистически являющихся частным случаем церковнославянизмов, надо отличать краткие прилагательные, часто встречающиеся в народной поэтической речи:

Брали его за *белы руки*...
(А. И. Соболевский, «Великорусские народные песни», т. I, СПб., 1895).

Брали молодца за *желты* кудри...
(Там же).

А вы сведите молодца во *чисто* поле,
Отрубите ему да *буйну* голову!
(Там же).

Белу мыленку топила,
Сер-горюч камень нажигала...
(Там же).

Растопился, мой *золот* перстень...
(Там же).

Как душа ли *красна* девица за водой пошла...
(Там же).

На *чужу дальну* сторону...
(Там же).

Из-под левой рученьки — *сера* утушка.
(Там же).

В стихотворениях книжно-литературных употребление подобных форм иногда имеет своей целью подражание народной поэзии:

Царь Салтан, с женой простяся,
На *добра*-коня, садятся...
(Пушкин, «Сказка о царе Салтане»).

Тонку тросточку сломил
(Там же).

Что сестра ль ты мне? *молода* ль жена?..
(А. К. Толстой. «Ты не спрашивай...»)

Очертил свою *буйну* голову...
(Там же).

...В *ясны* очи глядел,
Расплетал, заплетал *русу* косыньку ей...
(Некрасов, «Огородник», 1846).

Иногда формы церковнославянского склонения отличаются от форм русского склонения. Например, ряд существительных в славянском языке имеет в косвенных падежах наращение *-ес*, которого нет в русском языке: множественное число от *небо* — *небеса* — церковнославянская форма; соответствующей русской формы не существует; *очи* в церковнославянском имеют форму множественного числа — *очеса; чудо — чудеса; тело — телеса* (по-русски тела); *слово — словеса* (по-русски слова); *древо — древеса* и т. д. При наличии русской формы без *-ес* соответствующие формы с *-ес* являются церковнославянскими синонимами. Ср.:

И полные святыни *словеса*.
(Пушкин, «В начале жизни школу помню я», 1830).

В данном случае уже нельзя говорить о стилистической нейтрализации церковнославянизма.

Для слова *сын* во множественном числе имеются две формы: *сыновья* и *сыны*. Из них слово *сыны* (собственно — винительный падеж множественного числа по церковнославянскому склонению), в противоположность русской форме, стилистически стоит в одном ряду с церковнославянизмами. Это явствует из употребления: в данном случае различие между этими словами не нейтрально. *Сыны* употребляется в более отвлеченном смысле, соответствующем высокому стилю, например у Пушкина («Воспоминания в Царском Селе», 1814):

России двинулись *сыны*.

Такое употребление формы *сыны* дошло до нашего времени.

Как отдельную группу надо рассматривать еще такую категорию церковнославянизмов, как омонимы. Иногда судьба одного и того же слова в русском языке и в славянском языке — разная. В процессе развития языка слова, не меняя своей формы, часто меняют свое значение. Бывает так, что в русском языке это слово приобретает одно значение, а в церковнославянском — другое: в результате получаются омонимы. Например, слово *ветхий* в русском языке означает *изношенный, рваный, старый*, а в церковнославянском языке *ветхий* значит *древний* и только, т. е. не включает в себя понятие обветшалости, изношенности; *брань* — по-русски ругательство, а по-церковнославянски — *мужчина* вообще; глагол *течет* — по-русски *льется*, а по-церковнославянски — *идет* и т. д. Наличие таких омонимов требует особой осторожности при чтении текстов. Всегда нужно смотреть, в каком значении употребляется то или иное слово, чтобы ошибочно не интерпретировать текста, придав слову русское значение, в то время как оно употреблено в церковнославянском значении. Иногда получаются нежелательные каламбуры, когда возможно осмысление слова и в церковнославянском, и в русском значении. Например, в переводе трагедии Ж. Расина «Эсфирь», сделанном П. Катениным (1816), встречаются такие стихи:

Уста мои, сердце и весь мой живот (т. е. жизнь)
Подателя благ мне да господа славит.
(Д. 2, явл. 9).

По этому поводу А. Бестужев писал: «Переводчик хотел украсить Расина; — у него даже животом славят всевышнего». Процитировав эти стихи и подчеркнув слова «весь мой живот», А. Бестужев продолжал: «Трудно поверить, что еврейские девы были чревовещательницами; но в переносном смысле принять сего нельзя, ибо поющая израильтянка исчисляет здесь свои члены».[1]

[1] Сын отечества, 1819, часть 51, № 3, 17 января, стр. 114—115.

Точно так же в стихотворении Е. Баратынского «Бдение» (1821) был стих: «В окно не зря глядел», где «не зря» значит «не видя». Этот стих подвергся осмеянию в шуточках и эпиграммах Б. Федорова. Между тем подобное выражение в том же значении было в поэзии того времени традиционным.

И мертвый страшен был лицом,
Глаза не зря смотрели.

(«Двенадцать спящих дев», 1810).

В 20-х годах заметили каламбур, ранее не обращавший на себя внимания. Так, Б. Федоров пародировал:

Твердите и твердите,
Увядши для утех,
В окно *не зря глядите*
(«Союз поэтов»).

То, что в 20-е годы XIX в. такие невольные каламбуры привлекают к себе внимание и вызывают осмеяние, показывает, что к этому времени церковнославянские значения ветшают, оставляя место только для русских. Это — один из показателей того, что церковнославянизмы переживают явный кризис и численно сокращаются в применении, причем определенные группы отпадают. Так, к концу 30-х годов уже выходят из употребления усеченные формы прилагательных и некоторые другие формы.

Особенно существенны стилистически слова одинакового значения, которые по-церковнославянски звучат по-одному, а по-русски — по-другому, такие, как *алчущий — голодный; зрит — видит; говорит — вещает; рек — сказал; простер — протянул; очи — глаза; рот — уста; чело — лоб; ланиты — щеки*[1]. К ним

---

[1] Сюда еще можно отнести такие церковнославянские слова, которые сравнительно мало отличаются от русских, например: *сидит* (русское) и *седит* (церковнославянское); *облако* (русское, среднего рода) и *облак* (церковнослав., мужского рода); *бедро* (русское, среднего рода) и *бедра* (церковнослав., женского рода); *локоть* (русское) и *лакоть* (церковнослав.).

Седит и ноги простирает
На степь, где Хину отделяет
Пространная стена от нас;
Веселый взор свой обращает
И вкруг довольства исчисляет,
Возлегши *лактем* на Кавказ.

(Ломоносов. Ода 1748 г.).

Рекла, и светлый *облак* скрыл...
(Державин», «Видение мурзы», 1783)

См у Батюшкова «Предслава и Добрыня, старинная повесть» (1810): «Меч-кладенец висел на широком поясе у левой *бедры*».

Ср. у Державина:

Подобный радуге, наряд
С плеча десного полосою
Висел на левую *бедру*.
(«Видение Мурзы»).

же относятся названия некоторых животных: *конь — лошадь* и т. д. Таких параллельных синонимов довольно много в церковнославянском языке, и эти синонимы употреблялись в стихах и в возвышенной речи.

Есть в литературном языке особая категория славянизмов, которая заимствована из другого источника. Это канцеляризмы, слова приказного языка, т. е. те церковнославянские слова, которые предварительно пришли в приказный язык, а затем из приказного языка проникли в литературную речь. К ним относятся такие слова, как *сей, оный*. Они были усвоены канцелярским языком, и по настоящее время их можно встретить в стиле делопроизводства, например: «дано *сие* удостоверение такому-то».

Уже из обзора церковнославянизмов разной формы мы видим, что стилистическая функция их весьма различна. Она зависит и от природы самого церковнославянизма, и от употребления, т. е. от контекста.

Для XVII в., как это видно из теории трех стилей Ломоносова, церковнославянизмы были источником так называемых возвышенных слов, высокого стиля. Это определилось еще до Ломоносова. Так, Кантемир в сочинении о русском стихосложении, напечатанном под названием «Письмо Харитона Макентина к приятелю о сложении стихов русских» (1742), писал: «Наш язык изрядно от славенского занимает отменные слова, чтоб отдалиться в стихотворстве[1] от обыкновенного простого слога и укрепить тем стихи свои». Кантемир говорил об этом в сравнении с французским языком, который обязан пользоваться одним и тем же слогом в литературе и в разговорной речи, в то время как русский язык отличается наличием славянских слов.

Такое разделение между речью стихотворной и прозаической продолжалось довольно долго. Оно распространялось на произведения, написанные в поэтическом, возвышенном стиле, независимо от того, написаны ли они стихами или прозой. Но на стихотворную речь оно распространялось в большей степени, чем на прозаическую, причем иногда на стихотворную речь распространялось и в тех случаях, когда содержание стихов вовсе не было возвышенным. Иногда об очень простых вещах писали в стихах, и в них употреблялись славянизмы и прочие особенности поэтического языка.

Определенные, сильные церковнославянизмы накладывают свой стилистический оттенок именно на данное слово, возвышают именно данное понятие. Если сказать *лошадь* — это низкое понятие, *конь* — высокое понятие; *собака* — низкое слово, а *пес* — несколько выше, чем *собака,* но не так высоко, как *конь.*

Но были и такие церковнославянизмы, которые накладывали

[1] «Стихотворство» — здесь в значении «поэзия» вообще, независимо от внешней формы.

свою печать не на данное слово, а вообще на всю речь. В качестве примера можно взять служебные слова *и се* вместо *и вот*, или *сей* и *оный* вместо *этот* и *тот*, или предлоги *чрез* и *пред* вместо *через* и *перед*. Например:

И се — равнину оглашая
Далече[1] грянуло «ура»...
(Пушкин, «Полтава»).

Эти слова не имеют вещественного значения. Поэтому употребление их не может наложить местный стилистический отпечаток на какое-либо реальное понятие. Присутствие такого церковнославянизма накладывает свой отпечаток на всю связную речь вообще.

То же надо сказать и о таких морфологических особенностях, как усеченные окончания.

Но такое различие в стилистической окраске речи (местной или общей) зависит не только от самих слов или форм, но также и от общей стилистической системы, присущей определенной эпохе или определенной литературной школе.

Так, в XVIII в. наличие славянизмов накладывало печать высокого стиля, торжественности на всю речь или всё стихотворение на всем его протяжении.

Не нужно думать, что слова, выраженные церковнославянизмами, представляли собой понятия более возвышенные, чем те, которые выражены русскими словами. «Восторг», создаваемый славянизмами, оставался неизменным на протяжении всего произведения или законченной его части. Чем больше было славянизмов, чем резче и колоритнее они были, тем возвышеннее казалась вся речь.

Вот образец славянизмов в одах Ломоносова:

Великия Семирамиды
Рассыпанна окружность стен,
И вы, о *горды* пирамиды,
Чем Нильский *брег отягощен*,
Хотя бы чувства вы имели
И чудный труд лет малых *зрели*,
Вам не было бы тяжко то,
Что строены вы *целы* веки:
Вас созидали человеки,
Здесь *зиждет* само божество.
(Ода 1750 г.).

Эти стихи посвящены дворцам Царского Села. В переводе на современный язык это значит, что все древние сооружения — пирамиды, висячие сады Семирамиды — строились веками, а дворцы Царского Села строились быстро, потому что в древности строили люди, а здесь (обычное одическое преувеличение)

[1] *Далече* — здесь церковнославянизм, в значении «продолжительно», «раскатисто».

божество (т. е. Елизавета). Здесь славянизмами являются слова *Великия* Семирамиды, вместо *великой, горды* вместо гордые, *брег* вместо *берег, отягощен, зрели* вместо *видели, зиждет*.

Такой же стиль наблюдается в трагедиях XVIII в. Например, монолог Ильмены из четвертого действия трагедии Сумарокова «Синав и Трувор» (1750):

В какую ты напасть мя, должность,[1] привела!
Вот ради я чего на свете сем жила!
Я знаю, смерть мои напасти окончает,
Но смерть меня еще довольно огорчает.
Необходимо всем то должно претерпеть;
Равно бы было то, когда ни умереть;
Но будучи млада и тем прекрасна зрима,
Кем распаленна я и кем сама любима,
Могу ли без тоски я очи затворить
И страх отважности геройской покорить!
Но жизнь уже к чему? напрасно устрашаюсь!
Что мне прелестно в ней, того всего лишаюсь.
На что мне более желати живота?
Пусть гибнет молодость и мнима красота и т. д.

Или диалог из первого действия трагедии Княжнина «Вадим» (1789 г.):

Вигор

Отечество мы *зря* низверженно в напасть,
В отчаяньи его оплакиваем часть.[2]

Вадим

Оплакиваете?.. О страшные премены!
Оплакиваете?.. Но кто же вы?.. Иль жены?
Иль Рурик столько мог ваш дух преобразить,
Что вы лишь плачете, когда ваш долг — разить?

Пренест

Мы алчем вслед тебе навек себя прославить,
Разрушить гордый трон, отечество восставить;
Но хоть усердие в сердцах у нас горит,
Однако способов еще к тому не зрит.
Пренебрегая дни и гнусны, и суровы,
Коль должно умереть, мы умереть готовы;
Но чтобы наша смерть не тщетная от зла
Спасти отечество любезное могла,
И, чтобы узы рвать стремяся мы в неволе,
Не отягчили бы сих уз еще и боле.
Познаешь сам, Вадим, сколь трудно рушить трон,
Который Рурик здесь воздвигнул без препон,
Прошеньем призванный от целого народа;
Уведаешь, как им отъятая свобода
Прелестной[3] властию его заменена;
Узнаешь, как его держава почтена,

---

[1] Долг, обязанность.
[2] Участь, судьбу.
[3] Обманчивой, ложно обольщающей.

И истинных сынов отечества сколь мало,
Которы, чувствуя грызуще рабства жало,
Стыдилися б того, что в свете смертный есть,
В руках которого их вольность, жизнь и честь.

Все эти произведения высокого стиля были густо наполнены церковнославянизмами, хотя рядом встречались обыкновенные русские слова, обыкновенные русские формы (например, *живот* и *жизнь*). Это соединение русских слов с церковнославянизмами и создавало впечатление возвышенного стиля.

Самое понятие «высокого» стиля, свойственного XVIII веку, обусловлено поэтикой классицизма. Этот высокий стиль в основе был риторический, т. е. свойственный торжественному ораторскому искусству, следовательно, выражал не столько внутренние глубокие душевные переживания поэта, сколько внешние, можно сказать — театральные формы обращения к большому кругу воображаемых слушателей од. «Высокий» стиль XVIII в. соответствовал особому стилю декламации, с приподнятым пафосом, с тем качеством речи, которое именовалось выспренним в положительном смысле слова. Когда оды стали выходить из литературного обихода, то и слово «выспренний» приобрело характер осудительный, приблизилось по значению к слову «ходульный». «Восторг» одописца был всегда несколько официальным, условным, а потому и всякие уподобления не принимались в буквальном смысле. Ломоносов, всегда боровшийся против «ласкательства» (т. е. лести) в деловых отношениях, не видел такого «ласкательства» в том, что уподоблял императрицу, ограниченность которой ему отлично была известна, — божеству, наделенному особой мудростью. Всё это была своеобразная условная речь, поэтический этикет, не имевший реального значения. Это был своеобразный «язык богов», отличный от обыденной человеческой речи. И. И. Дмитриев в «Гимне восторгу», напечатанном в 1792 г. в издаваемом Карамзиным «Московском журнале» (ч. VII), так пародировал стиль торжественной оды:

Уже не смертного то глас,
Големо [1] каждое тут слово,
Непостижимо, громко, ново,
Соплещет [2] сам ему Пегас;
Уже не слышны мирны струны,
Не токмо яркие перуны,
Вихрь, шум, рев, свист, блеск, треск, гром, звон...
И всех крылами кроет сон!

Через два года Дмитриев написал свою знаменитую сатиру на одописцев — «Чужой толк», в которой окончательно было выражено решительное осуждение «высокого» стиля эпигонов Ломоносова.

[1] Нарочито, значительно, особенно.
[2] Вместе торжествует, буквально: одновременно аплодирует.

Когда классицизм пал и наступила эпоха сентиментальной, карамзинской лирики (Жуковский, Батюшков), то церковнославянизмы уменьшились в своем числе, но это не значит, что они совершенно исчезли. Батюшков, несмотря на свои резкие возражения против славянщины Шишкова, сам, однако, не освободился от церковнославянизмов. Вот начало его стихотворения «На развалинах замка в Швеции» (1814):

Уже светило дня на западе горит
И тихо погрузилось в волны!..
Задумчиво луна сквозь тонкий пар глядит
На *хляби* и *брега безмолвны.*
И всё в глубоком сне поморие кругом,
Лишь изредка *рыбарь* к товарищам взывает,
Лишь эхо *глас* его протяжно повторяет
В безмолвии ночном.

А в конце стихотворения читаем:

Там пели звук мечей, и свист пернатых стрел,
И треск щитов, и гром ударов,
Кипящу брань среди опустошенных сел
И *грады* в зареве пожаров;
Там старцы жадный слух *склоняли* к песне *сей,*
Сосуды полные в *десницах* их дрожали,
И гордые сердца с восторгом вспоминали
О славе *юных* дней.

Пример Батюшкова показывает, что в стихах карамзинистов молодого поколения церковнославянизмы — еще обычное стилистическое явление. Но эти стилистические средства, хотя и создают также возвышенную речь, выступают в иной функции. Цитируемое стихотворение — уже не ода. Н. И. Гнедич, друг Батюшкова, в издании его стихотворений 1834 г. поместил «На развалинах замка в Швеции» в раздел «элегий». Это, однако, не обычная элегия. Подобные стихотворения именовали «историческими элегиями», так как они являлись поэтическим изложением «воспоминания» (т. е. размышления о минувших исторических событиях):

Всё тихо: мертвый сон в обители глухой,
Но здесь живет воспоминанье:
И путник, опершись на камень гробовой,
Вкушает сладкое мечтанье.

Важная тема об исторических судьбах народов воплощалась в форме интимного «мечтания», эмоционального размышления, переживания прошлого. Поэтому в подобных элегиях соединялось меланхолическое настроение элегии с важностью оды. Приближались к оде подобные стихотворения и тем, что писались строфами — рудиментами песнопения (т. е. куплетного построения). Церковнославянизмы Батюшкова и Жуковского отличаются от церковнославянизмов Ломоносова и другим составом

слов, и другими формами сочетания с русским словарем. Кроме того, они встречаются уже значительно реже.

Церковнославянизмы продолжали существовать и дальше как примета возвышенного стиля. Они наблюдаются у современников Пушкина, например у Баратынского, в частности в его поздних стихах, как стихотворение «На посев леса», написанном уже в 1842 г., т. е. через пять лет после смерти Пушкина:

Опять весна; опять смеется луг,
И весел лес своей *младой* одеждой,
И поселян неутомимый плуг
Браздит поля с покорством и надеждой.
Но нет уже весны в душе моей,
Но нет уже в душе моей надежды,
Уж *дольний* мир уходит от очей,
Пред вечным днем я опускаю *вежды*.
Уж та зима *главу* мою *сребрит*,
Что греет *сев* для будущего мира,
Но *праг* земли не перешел *пиит*, —
К ее *сынам* еще взывает лира.

В данном стихотворении церковнославянизмы также служат созданию «высокого» стиля, но уже в новой функции — серьезного, сосредоточенного тона: они являются признаком «медитативной» поэзии, в которой интимно-эмоциональный тон сочетается с некоторой примесью рационалистического начала, своеобразного рассуждения.

В этих стихах первой половины XIX в. круг славянизмов значительно сужается. Он сводится к ограниченной «высокой» лексике, к предпочтению неполногласных форм и к некоторым морфологическим явлениям (отклонениям от форм русского склонения и предпочтению парадигм церковнославянского склонения, вроде *сыны, веки* и пр.).

То широкое употребление церковнославянизмов, какое господствовало в XVIII в., уже с 20-х годов XIX в. стало предметом пародии. Такова, например, пародия Пушкина на подобный стиль в его «Оде Хвостову», 1825 г.:

И се — летит продерзко судно
И мещет громы обоюдно,
Се Бейрон, Феба образец.
Притек, но недуг быстропарный,
Строптивый и неблагодарный
Взнес смерти на него резец.

Каждое отдельное слово этой пародии возможно и в стихах иного стиля, как например слово *мещет* в стихотворении Тютчева 1852 г.:

Солнце зимнее ли *мещет*
На него свой луч косой —
В нем ничто не затрепещет,
Он весь вспыхнет и заблещет
Ослепительной красой.
(«Чародейкою-зимою...»),

Слово *быстропарный* встречается у Гнедича в переводе «Илиады».

Падение церковнославянизмов происходило не сразу, а постепенно. В какой-то степени церковнославянизмы в возвышенной функции дожили и до наших дней. И теперь еще можно встретить стихи, в которых торжественный стиль создается употреблением церковнославянизмов. Так, в поэме В. Инбер «Пулковский меридиан» имеются такие строки:

Здесь госпиталь. Больница. Лазарет.
Здесь красный крест и белые халаты:
Здесь воздух состраданием согрет,
Здесь *бранный* меч на гипсовые латы,
Укрывшие простреленную грудь,
Не смеет, не *дерзает посягнуть.*

Обращает на себя внимание прилагательное *бранный*, особенно в соединении с существительным *меч*, заимствованным из словаря старой одической поэзии и не соответствующим вооружению современной войны. Словосочетание *не дерзает посягнуть* того же происхождения. Такова же лексика дальнейших стихов:

Умение летать!.. Бесценный *дар*,
Взлелеянная гениальным мозгом
Мечта. Впервые на *крылах* из воска
Взлетает к солнцу юноша Икар.
Затем ли, чтоб на крыльях «мессершмидтов»
Витала смерть над современным Критом?

Дальше встречаются слова: *тщился, исчадье тьмы, обагренный* и т. п.

Следовательно, в стихах, даже довольно близких нам по времени, еще употребляются церковнославянизмы в функции «высокого стиля». Но, конечно, массовое употребление церковнославянизмов можно уже считать явлением, давно умершим. Только отдельные слова еще иногда вплетаются в поэтическую речь для создания впечатления возвышенного стиха. Однако эти отдельные слова являются словами торжественного стиля в силу традиции, а не в силу принадлежности к церковнославянскому языку: таким же стилистическим оттенком окрашены и другие слова, вовсе не церковнославянского происхождения, если они в силу традиции употреблялись в торжественной речи. Ощущение принадлежности «высоких» слов к церковнославянскому языку сменилось в настоящее время ощущением принадлежности их к поэтической традиции XVIII—XIX вв. Слова *ослепительный, чудный, дивный, чарующий, волшебный, бессмертный, пламенный, увлекать, уязвлять, неизбежный, девственный, лучистый, роковой, перстень, сияние, блаженство, тревога, страсть, самозабвение* и пр. являются в одинаковой степени «поэтическими» словами, независимо от их этимологии,

главным образом вследствие традиционного их употребления, что в свою очередь определяется значением этих слов.

Особой стилистической категорией являются церковнославянизмы в текстах, имитирующих стиль Библии. В такой функции они называются **библеизмами**. Книги Библии давно стали предметом литературного подражания. В XVIII—XIX вв. наблюдается обильное проникновение библейских мотивов в поэзию. При обращении к Библии, известной преимущественно в церковнославянском переводе, в поэзии применялись церковнославянизмы. Лексика в таких произведениях обыкновенно совпадает с передачей некоторых библейских образов, особенно тех образных выражений восточного происхождения, которые отличались от образной системы европейской поэзии. Характерной формой поэзии, насыщенной библеизмами, являлись так называемые «оды духовные», представляющие собой переложения псалмов. И до Ломоносова, и у Ломоносова есть такие переложения псалмов; в подобных переложениях поэты вовсе не преследовали цели стилизации или стихотворного перевода библейских текстов: псалмами пользовались как формой философской лирики, что облегчалось, во-первых, чрезвычайным разнообразием сюжетов, встречающихся в псалмах, а во-вторых, — свободным «применением» этих сюжетов к современности. Так, иногда прибегали к псалмам для стихотворного развития гражданских мотивов. Таков, например, псалом 145-й в переложении Ломоносова (1747):

Хвалу всевышнему владыке
Потщися, дух мой, воссылать:
Я буду петь в гремящем лике
О нем, пока могу дыхать.

Никто не уповай вовеки
На тщетну власть князей земных:
Их те ж родили человеки,
И нет спасения от них.

Когда с душою разлучатся
И тленна плоть их в прах падет;
Высоки мысли разрушатся,
И гордость их и власть минет,
и т. д.

Таково же стихотворение Державина «Властителям и судиям» (1780), являющееся переложением псалма 81-го:

Восстал всевышний бог, да судит
Земных богов во сонме их;
Доколе, рек, доколь вам будет
Щадить неправедных и злых?

Ваш долг есть: сохранять законы,
На лица сильных не взирать,
Без помощи, без обороны
Сирот и вдов не оставлять.

. . . .

Цари! — Я мнил, вы боги властны,

Никто над вами не судья:
Но вы, как я, подобно страстны,
И так же смертны, как и я.

И вы подобно так падете,
Как с древ увядший лист падет!
И вы подобно так умрете,
Как ваш последний раб умрет!
И т. д.

В псалмах можно найти различные темы, например тему войны с врагами, что легко перенести на явления современности. У Федора Глинки, поэта-декабриста эпохи Пушкина, можно найти достаточное количество таких подражаний библейским мотивам. Псалмы Глинки, подобно псалмам XVIII в., иносказательны и имеют прямое отношение к гражданским мотивам декабристской поры. Вот его «Плач плененных иудеев» (1822):

Когда, влекомы в плен, мы стали
От стен сионских далеки,
Мы слез ручьи не раз мешали
С волнами чуждыя реки.
В печали, молча, мы грустили,
Всё по тебе, святый Сион;
Надежды редко нам светили,
И те надежды были — сон!

Под прикрытием подражания библейским книгам Ф. Глинка писал и откровенные декабристские стихи. Таково, например, «Призвание Исайи» (1822):

Иди к народу, мой Пророк!
Вещай, труби слова Еговы!
Срывай с лукавых душ покровы
И громко обличай порок!
. . . .
Что сделали с моим законом?
Где лет минувших чудеса?
Мой слух пронзен невинным стоном,
Их вопли движут небеса...
А ваши сильные и князи,
Пируя сладкие пиры,
Вошли с грабителями в связи
И губят правду за дары.
Где правота, где суд народу?
Где вы, творящие добро?
В вино мешаете вы воду,
Поддел и ложь — в свое сребро!
И т. д.

Встречающиеся здесь славянизмы выступают именно как примета библейского стиля.

К библеизмам обращался и Пушкин. Например, в стихотворении на евангельский сюжет об Иуде («Подражание итальянскому», 1836):

Как с древа сорвался предатель-ученик
Диявол прилетел, к лицу его приник,

Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной
И бросил труп живой в гортань геенны гладной.

К имитации библейского языка Пушкин прибегает и в своем переложении Корана. Так как Коран — религиозная книга, хотя и магометанская, то в поисках стиля, соответствующего такой речи, Пушкин обратился к библеизмам:

А вы, о гости Магомета,
Стекаясь к вечери его,
Брегитесь суетами света
Смутить пророка моего...

(«Подражание Корану», 1824).

Иногда библеизмы возникали в речи, которая выдержана в тоне учительском, возвышенном. Это не просто «великолепные» украшения языка, а намек на пророческий характер сказанного. Гоголь в «Выбранных местах из переписки с друзьями» становится в позу учителя, пророка — и там у него встречаются библеизмы. Он пишет: «Дрянь и тряпка стал теперь *всяк* человек». Белинский в известном письме отметил это место: «Неужели вы думаете, что сказать *всяк* вместо всякий — значит выражаться библейски». Он уловил стилистическую особенность этой формы *всяк* как попытку воспроизвести библейский, возвышенный, пророческий язык.

Стилистические функции славянизмов

Довольно частым явлением было употребление славянизмов и там, где хотели создать впечатление речи отдаленных веков. Поскольку церковнославянская письменность предшествовала русской, а самый текст церковнославянских книг восходил к минувшим векам, создавалось впечатление, что церковнославянский язык вообще отражает примитивное сознание человека давно минувшего времени. Это поддерживалось и тем, что сама Библия сложилась в отдаленные века и ее содержание отражает сознание человечества на древнейшем этапе его существования. Именно поэтому церковнославянизмы стали восприниматься как особенность какого-то древнего, примитивного языка, языка старых культур, и когда надо было воссоздать подобный язык старых культур, то обращались к славянизмам. В частности, когда Гнедич вырабатывал стилистическую систему своего перевода «Илиады» Гомера (изданного в 1829 г.), то для передачи архаики греческого литературного памятника он обращался к церковнославянизмам. Перед Гнедичем стояла задача именно найти в общем словарном составе русского литературного языка такие элементы, которые бы у читателя вызывали впечатление чего-то древнего и примитивного.

Гнедич так характеризовал язык Гомера в его отличительных чертах: «Язык страстей человечества, юного, кипящего всею полнотою силы и духа, еще не стесняемый условиями образованности, излившийся со всей свободой и со всей простотою душ

4*

царей-пастырей, не мог быть подобен нашему; он не облекался в блестящие и разнообразные формы, которые мы изыскиваем, или, лучше сказать, он не имел других форм, кроме вдохновению принадлежащих — простоты и силы». «Отличительные свойства поэзии, языка и повествования Гомерова суть простота, сила и важное спокойствие. — Да не помыслят однако, что важность сия состоит в однообразной высокости слога, которую иначе не можно передать нам, как языком славенским. При бесчисленном разнообразии характеров и предметов, заключаемых Илиадою, в сих переходах от Олимпа к кухням, от совета богов к спорам героев, часто грубым, от Ферсита, представителя шумной черни, каркающего подобно вороне, по выражению Гомера, к пышному витийству Одиссея, от пламенного Ахиллеса к кроткому сладкоречивому Нестору и пр., Гомер, естественно, не мог быть однообразен ни в языке, ни в слоге; от высокости их он должен был нисходить до простоты языка народного». «Для перевода такой поэмы, исполненной подробностей и предметов технических, без сомнения, не возможно и не должно было ограничиваться языком гостиных и скудными еще нашими словарями. Я осмелился пользоваться и наречиями областными» (Предисловие к «Илиаде», 1829).

Согласно с таким пониманием задачи перевода поэм Гомера Гнедич ввел в свой перевод наряду с церковнославянизмами разного рода еще слова древнерусские и просторечные, например, *сулица* — копье, *запон* — передник, *козон* — игральная кость, *покляпый* — кривой, *усмарь* — кожевник, *полсть* — войлок, *думен* — задумчив («Думен Атрид совещался с своею душой благородной»), *рожны* — вертел и т. д. Не без влияния украинского языка употребляет Гнедич слова *господыня, корысти* (военная добыча), *купа* (толпа).

Вот небольшой отрывок из «Илиады» в переводе Гнедича:

Коней меж тем Автомедон и сильный Алким снаряжали;
В пышных поперсьях к ярму припрягали их; удила в морды
Втиснули им и, бразды натянув, к колеснице прекрасной
Их укрепили за кузов. Тогда, захвативши рукою
Гибкий блистательный бич, в колесницу вскочил Автомедон.
(XIX, 392—396).

Выражение *удила в морды* — далеко от церковнославянизмов; слово *кузов* сразу разрушает одический стиль, Ломоносов не мог писать в оде *кузов; захвативши* — русская форма деепричастия.

Такое своеобразное соединение простых слов, иной раз слов почти диалектного порядка, древнерусских слов, церковнославянизмов и иной раз буквальная передача греческих слов (некоторые греческие слова оставлены без перевода: вместо чайка — *алкиона;* вместо плащ — *хлена,* вместо лев — *скимн)* — всё это вместе передавало стиль гомеровских поэм в том его понимании, какое было свойственно переводчикам, жившим на пороге XVIII и XIX вв.

Много позднее Жуковский пошел по следам Гнедича и перевел «Одиссею» (издана в 1849 г.). Перевод «Одиссеи» написан более простым, более доступным для нас языком, но все указанные элементы находятся и в нем. Вот образец из «Одиссеи» в переводе Жуковского:

Ложе покинул тогда и возлюбленный сын Одиссеев;
Платье надев, изощренный свой меч на плечо он повесил;
После, подошвы[1] красивые к светлым ногам привязавши,
Вышел из спальни, лицом лучезарному богу подобный.
Звонкоголосых глашатаев царских созвав, повелел он
Кликнуть им клич, чтоб на площадь собрать густовласых ахеян;
Кликнули те; собралися на площадь другие; когда же
Все собралися они, и собрание сделалось полным,
С медным в руке он копьем перед сонмом народным явился —
Был не один, две лихие за ним прибежали собаки.

(Песнь II, 2—11).

Здесь ясно выступает соединение церковнославянизмов, вроде *ложе, изощренный* (т. е. наточенный), *сонм,* и слов обиходного языка, например: *подошвы, площадь* (в высоком стиле сказали бы *стогны*) и даже *собаки*, вместе с фразеологией народно-поэтической: *кликнуть клич.*

Применялись церковнославянизмы и в функции «исторической», т. е. там, где нужно было воссоздать обстановку и колорит далекого прошлого из жизни русского народа. Это имеет место прежде всего в исторических романах, особенно в романах, относящихся к периоду допетровскому. В исторических романах церковнославянизмы встречаются в соединении со старой русской терминологией, с народно-поэтическими выражениями, формулами, которые тоже создают впечатление древней русской речи, а также с целым рядом других приемов.

У Карамзина в «Марфе Посаднице» (1802) больше всего именно церковнославянизмов, так как на пороге XVIII—XIX вв. церковнославянизмы преимущественно рассматривались как свойство старой русской речи:

«Марфа с высокого места Вадимова увидела рассеянные тысячи бегущих и среди их колесницу, осененную знаменами: так издревне возили новгородцы тела убитых вождей своих... Безмолвие мужей и старцев в Великом граде было ужаснее вопля жен малодушных... Скоро посадница ободрилась и велела отпереть врата Московские...»; или: «Глубокая ночь наступила. Никто не мыслил успокоиться в Великом граде. Чиновники поставили стражу и заключились в доме Ярослава для совета с Марфою. Граждане толпились на стогнах и боялись войти в дома свои — боялись вопля жен и матерей отчаянных...»

В романтический период церковнославянизмы в этой функции отступают на второй план, на первое место выдвигается древнерусская терминология и народно-поэтические обороты. Например, у Марлинского:

---

[1] В «Илиаде» — плесницы.

«Бобровые прилбицы надвинуты на брови: кривые сабли их брячат, мелькают копья, увенчанные полосатыми значками, высокие сафьянные седла их, убитые золотом, увешанные корольковыми кисточками и речными плетнями; лядунки с снарядом огнестрельным висят на правом боку, фитили курятся в жестяных трубках». («Роман и Ольга»).

Термины из древнерусских документов и живой речи здесь следуют один за другим.

Бестужев-Марлинский охотно обращался к народно-поэтической речи, которая тоже, с его точки зрения, создавала впечатление речи, свойственной древней Руси:

«Быстро, не озираясь, несся он, будто русалка гналась по пятам, будто хотел умчаться от изменнической стрелы. Пал холодный туман на поляны: тяжкая грусть налегла на сердце». («Роман и Ольга»).

Это сразу напоминает популярную в те времена песню «Уж как пал туман».

«— Приветствую тебя, первый гость обновленной природы, милый певец, жаворонок! Как весело вьешься ты над проталиной, как радостно звенит твоя песня в поднебесье!» («Роман и Ольга»).

Обращение к жаворонку — из народной песни:

Ты воспой, воспой, млад жавороночек,
Сидючи весной на проталине.

Есть еще одна очень важная стилистическая функция церковнославянизмов, на которой теперь следует остановиться. В определенном контексте церковнославянизмы могут производить комическое впечатление. Это достаточно широко применяется даже в современной устной и письменной речи.

Источник юмористического употребления церковнославянизмов старый. Это относится еще к XVIII в., когда комические поэмы строились на контрастах между «высоким» и «низким» слогом. Сталкивание высоких слов с низкими производило смешное впечатление. Василию Майкову принадлежит большая «ирои-комическая» поэма «Елисей» (Елисей — пьяный ямщик, попадавший в разные, далеко не высокие положения); история Елисея весьма натуралистична и низменна по существу, но написана она торжественным языком, причем «великолепные» слова сталкивались с низкими, и это-то столкновение и создавало комическое впечатление.

Вот как звучат стихи В. Майкова:

Возможно ли сие постигнути уму?
Елеська через день попал опять в тюрьму,
И в этой бы ему не быть уже без казни,
Когда бы Вакх к нему не чувствовал приязни.
К Зевесу он; Зевес Ермия нарядил,
Чтоб паки он его от уз освободил.

Сей тотчас прилетел к нему несом как ветром,
Но был уже Ермий одеян петиметром...

(Песнь третия).

Рядом с такими словами, как *Елеська, тюрьма, петиметр* (бытовое название щеголя, взятое из французского), находятся «высокие» слова *паки, сие, от уз освободил, несом, одеян* и т. д.

Эта смесь простого языка и церковнославянских высоких оборотов и являлась источником комизма. И в дальнейшем всякое неуместное употребление церковнославянизмов вызывало всегда комический эффект. Это продолжается до наших дней.

В «Бесах» Достоевского Петр Верховенский в разговоре с Ставрогиным говорит:

«Но так как мне эти трагедии наскучили вельми, — и заметьте, я говорю серьезно, хоть и употребляю славянские выражения, — так как всё это вредит наконец моим планам, то я и дал себе слово спровадить Лебядкиных во что бы ни стало...» («Бесы», ч. III, гл. 3, II).

Одного слова *вельми* было достаточно, чтобы придать речи комический оттенок, в данном случае в противоречии с намерением говорящего, почему и потребовалась оговорка (эта стилистическая путаница характеризует болтливость персонажа).

Надо сказать, что к этому не все относились одинаково. Староверы в литературе, представители старой классической школы не очень одобряли употребление славянизмов в ироническом плане. Например, некто Станевич, член «Беседы» Шишкова, писал в 1808 г.: «От таковых-то шуток во Франции ниспроверглась вера». Возражение имеет явную политическую окраску.

Но тем не менее это нисколько не остановило такое стилистическое применение церковнославянизмов в языке, и когда в разговорном контексте появляется вдруг высокое слово, оно большей частью звучит комически.

Еще несколько особых случаев стилистического применения церковнославянизмов. Иногда славянизмы употребляются как признак профессионального языка духовенства. В таком случае эти славянизмы имеют чисто бытовую функцию: они характеризуют бытовое лицо священника, дьячка и т. п. В сцене в корчме из «Бориса Годунова» бродячие монахи, беседуя между собой, довольно густо употребляют церковные слова. Это — признак обычной их церковной речи. Здесь нет ни возвышенности, ни архаики, а просто характеристика профессиональной речи. То же наблюдается в «Истории села Горюхина», которая отчасти как бы написана на основании материалов летописи, писанной местным дьячком. И вот, когда этот дьячок описывает события, происшедшие в селе Горюхине, он, конечно, выражается так, как дьячкам полагается выражаться, т. е. с большой примесью церковнославянизмов. Это отражается даже на авторской речи:

«Основание Горюхина и первоначальное население оного покрыто мраком неизвестности. Темные предания гласят, что некогда Горюхино было село богатое и обширное, что все жители оного были зажиточны, что оброк собирали единожды в год и отсылали неведомо кому на нескольких возах... Мы не дол-

жны обольщаться сею очаровательною картиною. Мысль о золотом веке сродна всем народам и доказывает только, что люди никогда не довольны настоящим и, по опыту имея мало надежды на будущее, украшают невозвратимое минувшее всеми цветами своего воображения»

(Глава «Баснословные времена. Староста Трифон»)

Здесь несколько возвышенный стиль, который свидетельствует о каком-то налете именно профессионального порядка. В авторскую речь прямо вкрапливаются цитаты из летописи дьячка. Например:

«...и хотел окаянный сковать Леху Тарасова, но тот *бежал* в лес — и приказчик о том *вельми* крушился и свирепствовал во *словесах* — а отвезли в город и отдали в рекруты Ваньку пьяницу» («Донесение Горюхинских мужиков». Примечание).

Самые обыкновенные бытовые факты излагаются церковным языком. Все эти выражения церковнославянского происхождения свойственны бытовой (правда, письменной) речи этого человека. Дьячок так привык выражаться — отсюда своеобразие этого стиля.

Особый эффект производит употребление канцеляризмов, которые всегда дифференцировались от церковнославянизмов. Но канцеляризмы очень быстро стали ощущаться как нечто чужеродное в этой архаической системе, и над ними в первую очередь стали смеяться. Когда карамзинисты повели войну с архаизацией, то в первую очередь они направили свои насмешки против канцеляризмов языка Шишкова и его соратников. В частности, когда В. Л. Пушкин написал сатирическое послание к Жуковскому, то он там главным образом отметил канцеляризмы *семо* и *овамо* (см. стр. 39—40).

Противопоставляя карамзинский и дмитриевский слог слогу Шишкова, В. Л. Пушкин видит у него в первую очередь такие слова, как *семо* и *овамо*, церковнославянизмы, особенно употребительные в канцелярском слоге.

То же стилистическое явление наблюдается и у Гоголя:

«...немедленно... *воспоследовало* благоуханье одеколона, невидимо распространенное ловким *встряхнутьем* носового батистового платка» («Мертвые души», т. II, гл. I).

Здесь явные церковнославянизмы, но в то же время видно, что они употреблены не в качестве слов возвышенного стиля, а что это именно канцеляризмы, особенность чиновничьего, канцелярского языка; термин *воспоследовать* чисто канцелярского применения; образование отглагольных существительных типа *встряхнутие, утонутие* и т. п. тоже делопроизводственного происхождения.

Когда слово имеет канцелярский оттенок, то получается совсем особый стиль, непохожий на другие стилистические системы, в которых присутствуют церковнославянизмы. Следова-

тельно, канцеляризмы надо отделять от общей системы церковнославянизмов и особо обращать внимание на их стилистическое значение. Впрочем, для XVIII в. нет строгого различения всех церковнославянизмов и канцеляризмов. И церковнославянизмы, и канцеляризмы, т. е. приказные выражения, шли тогда в общем ряду примет высокого стиля.

Историзмы и архаизмы

Для лексики исторических произведений характерны историзмы — слова, обозначающие явления прошлого, ныне не существующие, например: *стрельцы, гридни, мушкетон, мыто* (вид пошлины); наименование чинов и степеней, ныне не существующих: *стольник, дьяк* и т. п.

От историзмов следует отличать архаизмы — слова, позднее вытесненные другими и ныне не употребляемые, хотя бы явления и понятия, ими обозначаемые, существовали до нашего времени, например: *фортеция* (крепость), *сатисфакция* (удовлетворение), *зажитник* (фуражир), *камчуг* (подагра), *мусия* (мозаика), *зараза* (в значении — прелесть, обаяние, очарование), *ласкательство* (лесть), *клеврет* (в значении товарищ;[1] теперь с оттенком осуждения: соучастник в чем-нибудь предосудительном).

Иногда неправильно слово «архаизм» применяют к церковнославянизмам.

Архаизмы как слова, принадлежащие прошлому, также служат в историческом повествовании средством воссоздания старинного стиля речи.

В современном историческом романе эти разнородные элементы исторического стиля несколько сместились. Церковнославянские слова уступили место словам народно-поэтическим, древнерусским, историзмам, к которым обильно подмешиваются диалектные, просторечные и областные слова, воспроизводящие народную речь. Характерен для исторического пейзажа и особый поэтический стиль, красочные пейзажи, детальные описания, медленная ритмичная речь. Вот несколько образцов подобного стиля:

«Свернув приговор, дьяк с листом поклонился царю поясно. Осужденный встал с земли. Царь отошел от окна, сел на свое кресло, сказал:

— Суд бо божий есть и честь царева суд любит!

Палатой снова проходил стольник, царь приказал ему:

— Боярин Никита, не вели нынче рындам приходить.

— То укажу им, великий государь!

Стольник пришел, царь хотел закрыть глаза, но по палате спешно и, видимо, робко, колыхая тучными боками, шла родовитая Голицына, мамка царских детей.

— Мама! Не можно идти палатой, тут бояре ходят для ради больших дел.

Боярыня почтительно остановилась, повернувшись лицом к царю, и низко, но не так, чтоб сдвинуть на голове тяжелую кику с золотым челом и каменьем, поклонилась:

---

[1] См. в «Борисе Годунове» — Марина Лжедмитрию: «Приверженность твоих клевретов стынет» (Ночь. Сад. Фонтан).

— Холопку твою прости, великий государь, царевич, вишь, сбег в ту палату, и я за ним, да дойти не могу — прыткой, дай ему бог веку...» (А. Чапыгин, «Степан Разин»).

«За воротами бескрайная мутножелтеющая под луной степь. Теплый воздух несет запах далеких солончаков. Голова постоял за воротами, вслушиваясь. Послышался ему тонкий нечеловеческий свист, потом далекий рев, похожий на рев верблюда. Над его головой со стены мотнулась крупным комом сова, улетая защелкала и, медленно паря в опаловом воздухе, распластала в вышине широко мохнатые крылья... недалеко заплакал заяц, уловленный ночным хищником». (Там же).

Лексика романа характеризуется обилием слов, отсутствующих в словарях русского литературного языка: «Ух, пей, брат! не на крупечном, без уловной деньги» (т. е. без платы за выпитое в кабаке). «Казак высматривал исцов» (сыщиков). «А кика твоя с жемчугом аль венисами?» (гранатами). «У стены, на кирпичном полу, бревно, в него воткнут кончар» (шпага). «Пожар заставляет татарские сокмы (тропы), дороги отодвигаться прочь от казацких городов».

Вот образцы описательной прозы исторических романов, с их характерной поэтизацией описываемого:

«К дому подходил огород, тянувшийся на версты вдаль и вширь, потому что за самым огородом были еще какие-то великие пустыри с бирюзовыми озерками и вороньим граем в дуплистых березах. На всем этом широком пространстве жарко трещали сверчки в некошеной траве, а дикий шипец кружил голову сладким своим уханием». (З. Давыдов, «Из Гощи гость»).

Одно время (30 — 40-е годы) в исторических романах советских писателей замечалось увлечение «натуралистической» лексикой и фразеологией, крестьянской, несколько архаичной для разговоров народа, и смесью древнерусских слов и церковнославянских для правящих классов. Вот образцы такого стиля.

Народные разговоры:

«— Ты, человек божей, заночуешь тутове, але как?..

— Надобе, — ответил неопределенно Куземка.

— Ну, так плати деньгу за ночлег.

— Во как! — удивился Куземка. — У тебя ле анбар на откупу? Я и даром переночую туто-т.

— Даром ночуй за анбаром, — молвил недовольно толстоголосый. — Отколь ты, волочебник, сюды приволокся? каких ты статей человек?» (З. Давыдов, «Из Гощи гость»).

Или из того же романа:

«— Того допрежь не было, и николи не слыхано того, — молвил он даже гневно. — Ездил я намедни к Шуйскому Василью Ивановичу. Поведал мне Шуйской, будто и на Москве ноне есть такие, иже в трубки зрят на круг небесный. И выискано будто через трубки в небе светом четыре заблудших звезды».[1]

Вот диалог княгини со служанкой из другого романа:

«— Ладнушко! — ласково усмехнулась она. — Не дай бог бабе опростоволоситься.

— Каку рубаху-то давать? — сразу повеселев, спросила Дуняха. — Белу али изволишь желту?

[1] По-видимому, здесь имеются в виду четыре планеты.

— Алую хочу сегодня.

Дуняха достала из сундука шелковую рубаху с пристегнутыми к рукавам запястьями, развертывая, как всегда, диковалась:

— Запястья-то — одно загляденье! Шитье золотое так узорно, а жемчуг крупной да краснò так насажен!

. . . .

Дуняха застегнула летник на все кованые из серебра пуговицы и повязала княгиню поверх волосника белым головным убрусом с золотым шитьем на концах.

— Ну и баска́ же ты, государыня Марья Ярославна! — всплеснула руками Дуняха.— Токмо вот ожерелье надеть да серьги самоцветные...» (В. Язвицкий, «Иван III, государь всея Руси»).

А вот слова князя Оболенского в том же романе:

«Слушайте, воеводы, токмо как яз сказывал, деять будем. Так нам лучше всего».

Или слова царского сына:

«Надобно, государь, окружить Шемяку. Вельми далеко ушел он от Новгорода, а идти ему дальше Усть-Юга некуда. Посему надобно послать враз одни полки к Усть-Югу, дабы тамо Шемяку держать; други полки отпустить черэз Вологду, куда ты укажешь, а тыл ему, дабы обратно его в Новгород не пущать; ты же сам, государь, пойдешь, где тебе угодно будет, преграждая Шемяке путь к Галичу...»

Этот стиль, который можно охарактеризовать как «пряничный», был осужден в свое время критикой, и увлечение это можно считать ныне изжитым.

Варваризмы Проникновение церковнославянизмов в русский язык явилось причиной появления в литературном языке двух параллельных стихий — книжной и разговорной. При этом, как можно было убедиться, церковнославянизмы преимущественно пополнили книжный раздел словаря. Но не только они были источником подобного явления.

Другим источником также преимущественно книжного словаря являются иностранные заимствования. Иностранные заимствования — законный путь пополнения словаря любого языка.

Заимствования из чужих языков именуются варваризмами, но при условии, чтобы слово, проникшее в русский язык, ощущалось как слово иностранное. Заимствования из языков соседних народов происходили во все стадии развития языка, искони. Не было периода абсолютной изоляции какой-нибудь национальности или племени, когда не существовало общения с соседями и, следовательно, отчасти и словарного обмена.

В русском языке отмечается наличие исконных заимствований, т. е. таких заимствований, которые в какие-то совершенно уже затерявшиеся в древности века проникли в русский язык и за эти века совершенно слились с основным фондом русского языка. Это исконные слова, историю которых иногда даже трудно проследить. Существуют в русском языке слова: *бобыль, лошадь, ковш, башка, армяк.* Если изучить их этимологию, то окажется, что это слова не общеславянского происхождения. Это

можно доказать тем, что не во всех славянских языках они имеются, а чаще всего присутствуют в одном русском языке. Если бы это были слова общеславянские, то они встречались бы и у других славян. Кроме того, само лингвистическое изучение этих слов иногда довольно ясно показывает, откуда слово происходит. В таком казалось бы русском слове, как *башка*, нетрудно увидеть тюркский корень *баш* (что значит головa), следовательно, слово *башка* заимствовано у какой-нибудь тюркской народности. Слово *армяк*, по-видимому, киргизского происхождения, тоже из тюркской группы. *Лошадь* — тоже тюркского происхождения. *Бобыль*, по-видимому, скандинавского происхождения. Этимологию некоторых из этих слов трудно устанавливать, ибо они настолько усвоены, настолько видоизменились в русском языке, что их происхождение бывает весьма гадательно. Тем не менее таких слов обнаруживается достаточно. Тут и такие слова, как *кувшин* (литовского происхождения), *собака*, *топор* (по-видимому, персидского происхождения), *утюг* (тюркское слово). Все эти слова настолько давно проникли в русский язык (одни раньше, другие позднее), что уже не осознаются как заимствованные. Более или менее осознаются в качестве иностранных слов те, которые начали проникать в русский язык уже после введения письменности. И уже переводы церковных книг, которые были в России первыми образцами письменного языка, внесли определенное количество иностранных слов. Это были слова греческие, которые переводчики того времени не в состоянии были передать соответствующими русскими словами, и они остались в переводах неизменными, например: *евангелие*, *монах*, *еретик*, *библия*, *аминь*, *диавол* и др. Такие слова проникли в язык с самого начала письменности. Принимая во внимание, что русская церковь всё время находилась в общении с церковью византийской, ясно, что эти грецизмы проникали в русский язык непрерывно, и не только в XI в. Особенно они стали проникать, начиная с XIV в., когда русско-греческие отношения сделались более тесными. При этом проникали и слова не церковного порядка, но такие слова очень быстро сливались с русскими, и нами они воспринимаются уже как исконно русские. В качестве примера можно привести слова *кровать*, *грамота*, давно уже проникшие в русский язык, и проникшие позднее в XIV—XV в. — *литавры*, *фонарь* и пр. Это всё слова явно заимствованные, хотя варваризмами они не являются. В то же время церковные слова *монах*, *евангелие* и другие, тоже греческого происхождения, ощущаются как явные варваризмы.

Греческий язык был основным источником заимствований примерно до XV в. (заимствований книжного порядка). После XV в. начинается влияние Западной Европы, при этом влияние преимущественно через посредство Польши. В русский язык начинают проникать западноевропейские слова, уже воспринятые

и переработанные польским языком. Сюда можно отнести слова *аптека, магистр, персона, фундамент.* В отношении слова *фундамент* ясно, что оно проникло не непосредственно из какого-нибудь западноевропейского языка, а через посредство Польши. Оно происходит от латинского слова fundamentum, и если бы проникло прямо из латинского языка, то ударение было бы на последнем слоге, как в словах *документ, постамент* и т. п. Но оно произносится с ударением на «а» (фунда́мент), потому что в польском языке ударение, как правило, стоит на предпоследнем слоге, и поляки, заимствуя иностранное слово, акцентируют его не по правилам того языка, из которого слово заимствовано, а по правилам польского языка. Наряду с иностранными заимствованиями из французского, немецкого, которые проникали через польскую среду, в русский язык попадали и чисто польские слова. Например, слова *писарь, лекарь, опека* — польского происхождения. Их трудно отличить от настоящих русских слов, хотя бы потому, что их корни родственны русским корням: *писарь — писать, лекарь — лечить.* Но форма *писарь, лекарь* с таким ударением и с таким суффиксом — это польская форма.

В конце XVII в. в русский язык нахлынуло особенно много западноевропейских слов, при этом наряду с греческим запасом слов появился довольно большой латинский запас. Не следует забывать, что ученым языком Западной Европы долго был латинский язык. На латинском языке велось преподавание в университетах; на латинском языке совершалось богослужение в католических странах. До XVI в. на латинском языке писались юридические акты и т. д. Эта традиция — обращаться к латинскому языку как к языку ученому — дошла до XIX в., и можно встретить в списке диссертаций, которые защищались, например, в германских университетах в самом конце XIX в., диссертации, писанные по-латыни. Таким образом, почти до наших дней латинский язык сохранялся в качестве ученого языка. Это и объясняет, почему среди книжных слов, наряду с греческим фондом, образовался уже и большой латинский фонд, при этом особого рода — научного, высокого, книжного порядка. В конце XVII в. в русском языке имеют хождение такие слова, как *аффект, гонор, декрет, канцелярия, оказия* и другие, кроме того, очень много таких слов, которые затем исчезли за ненадобностью; к ним можно, например, отнести слова: *квестия* (вопрос), *тумулт* (смятение, шум), *деспект* (укоризна), *орация* (речь) и многие другие.

Петровское время — основной период внедрения в русский язык иностранных слов. Объяснялось это тем, что церковная культура шла на убыль и рядом с нею возникала светская культура, и естественно было со стороны русского народа обратиться к опыту западноевропейских стран, у которых вопросы светской культуры были разработаны гораздо лучше, чем у нас.

Такие науки, как математика, в Западной Европе в XVII—XVIII вв. были гораздо более развиты, чем в России. То же относится к медицине, технике и др. Поэтому возникла необходимость в переводах. Иностранные слова выражали подчас понятия, непривычные в русском языке. Приходилось прибегать к изобретению смысловых эквивалентов. Здесь было три способа передачи. Чаще всего переводчики оставляли иностранное слово, передавая его средствами русской орфографии. Большая часть наук носит у нас иностранные имена. Химия, физика, математика — это всё термины, которые получили очень широкое распространение, при этом международное распространение, в научном языке до XVII в. и проникли к нам. Часть западноевропейской научно-технической терминологии, политической терминологии переходит в русский язык в неизменном виде, пополняя собой запас варваризмов. Второй способ — калькирование, т. е. перевод буквальный, этимологический, при котором корни и суффиксы иностранного слова передаются тождественными русскими корнями и суффиксами. Это ясно, например, на названиях падежей. *Именительный* падеж есть калька слова nominativus, причем суффикс *-ительный* передает суффикс -ativus или -itivus, а русский корень от *имя* — корень латинского nomen. *Родительный* — есть передача латинского слова genitivus (корень gen от genus — *род*). *Дательный* — от латинского термина dativus — тоже имеет совершенно прозрачную этимологию (от латинского глагола dare — *давать*, отсюда и производится *дательный*). В основе латинского accusativus лежит глагол accusare — *обвинять*, отсюда *винительный* падеж. Этот второй способ передачи иностранных слов и называется «калькой». Калька — буквальный перевод с иностранного, и этот буквальный перевод получает значение того слова, с которого калька сделана.

Но не только эти способы применялись. Существовал третий способ — синонимический. Иногда без всякого калькирования подыскивалось какое-нибудь уже существующее русское слово или образовывалось от русских корней какое-нибудь новое слово, и ему придавалось значение иностранного, т. е. по своему значению оно применялось как равнозначное иностранному слову, как его русский синоним. Но оно тоже носило на себе следы проникновения из иностранного, и вот по каким приметам можно это узнать: язык имеет свою область применения того или другого слова; нет таких общераспространенных слов, которые можно было бы буквально перевести с одного языка на другой, потому что в одном языке оно жило своей жизнью и приобрело одни оттенки значений или второстепенные значения, в другом языке — другие. Поэтому точного соответствия употребления слов различных языков не бывает. А когда выдумывали новые слова для передачи иностранных слов, тогда употребление русского слова совершенно совпадало с употребле-

нием иностранного слова. Например, affectus переводилось *страсть*, и в этом смысле слово *страсть* употреблялось как раз в тех случаях, где в латинском употреблялось affectus.

Слово habitus переводилось по-русски *имство*, потому что habitus происходит от глагола habere — *иметь*. *Имство* — калька со слова habitus, и употреблялось оно в том же значении, как в иностранном языке. Иностранное слово *натура* переводится русским *естество*, и это последнее употребляется в том же значении, в каком в латинском языке употребляется слово *натура* и т. д.

Не нужно думать, что только русские были сильно подвержены иностранному влиянию. Надо сказать, что международный обмен слов — очень широко распространенное явление. Если посмотреть, например, французские словари, то там можно встретить очень много русских слов. Русский язык в какой-то мере проникал в иностранные языки. Еще в XII в. русское слово *соболь* утвердилось во французском языке в форме sable, до сих пор удержавшееся в геральдике. В XV в. то же слово через Италию пришло в форме zibeline. Во французских словарях имеются слова *кнут, степь*, причем *степь* — старый географический термин, и он уже необязательно связывается с южнорусской степью, а вообще означает географический ландшафт такого рода.[1] В итальянском, испанском, португальском и английском языках есть слово *тундра* (tundra) — без всякого намека на русскую тундру. В западных языках имеются такие слова, как *изба, царь*. Последнее слово теперь по-французски пишется tsar, а раньше писалось czar; это показывает, что слово, по-видимому, проникло через венгерский язык в венгерской орфографии. Во французских словарях есть также слова: *кефир* (также в английском, немецком и итальянском), *кибитка, кумыс* (это слово, как и дальнейшие, также имеется в английском языке), *указ, самовар*. В большей части западных языков с XVII в. существует слово sterlet (*стерлядь*). Это всё старые слова. В современном французском языке существует большое количество слов советского происхождения. *Большевик* — обычное слово во всех языках. *Совет* имеет и производные: soviétique — *советский*, soviétiser — сделать *советским* и т. д. *Пятилетний план* имеет кальку во французском языке — plan quinquennal. Все эти слова проникли в бóльшую часть языков мира.

Проникновение русских слов за пределы русского языка — такое же законное явление, как и обратное — проникновение иностранных слов в русский язык.

---

[1] Это слово известно во французском языке с 1752 г. в форме Steppe. В такой же форме оно имеется в немецком, итальянском и английском языках; в португальском — в форме estepe, в испанском — estepa.

Обыкновенно ход проникновения иностранных слов бывает такой (иногда он сокращается по дороге): сначала слова усваиваются в неизмененном виде. Особенно это касается речений, состоящих из нескольких слов. До сих пор можно услышать иностранные изречения в качестве поговорок, особенно латинские. Впрочем, и отдельные латинские слова еще внедряются в русскую речь без изменений: слова maximum, minimum часто так и пишутся латинскими буквами. Можно привести и такие слова: credo (начало известного текста: «Верую», иначе говоря, символ веры), a priori (иногда так и остается в иностранной транскрипции); очень часто в собраниях сочинений классиков имеется раздел, который называется «dubia», т. е. сомнительное, то, что нельзя безоговорочно приписать данному автору, и т. д.

Сначала слово в неизмененном виде прямо проникает в устную и письменную речь. В конце последнего тома словаря под редакцией Ушакова помещено большое количество таких слов и выражений, получивших право гражданства в русском языке в латинской транскрипции.

Затем слова уже начинают инкорпорироваться в русский язык, пишутся русскими буквами и усваиваются в русском контексте. При этом эти слова тяготеют к фонетике иностранного языка, но с некоторыми уступками русскому языку. При этом в разное время бывают разные отступления от русской фонетики в пользу тех иностранных слов, которые к нам проникают. Например, когда-то носовые гласные французского языка при усвоении слова сохранялись; это можно было услышать еще в конце XIX в. Теперь эти носовые гласные уже считаются признаками претенциозного стиля. Вообще надо сказать, что сначала сохраняется максимум фонетических особенностей, а потом постепенно они утрачиваются. Но кое-что из этих особенностей остается. Например, в современном произношении иностранных слов сохраняется явление, чуждое русскому языку: это несмягчение согласных перед *е*, т. е. говорят *картэль*, вместо *картель* и т. д. Некоторые считают нужным сохранять это твердое произношение согласных, предшествующих иностранному *е*, во всех случаях согласных. На самом деле в теперешних литературных нормах подобное явление возможно только в случае пяти согласных: *р, с, т, з, н.*[1] Эти пять согласных удерживают в качестве нормы твердость в иностранных словах перед звуком *е*. Но в конце концов и они утрачивают эту твердость, если слова вполне усваиваются. Например, в недалеком прошлом писалось и произносилось *тэма*. Сейчас это звучит претенциозно. Слово *тема* утратило признак иностранного произношения и превратилось в обыкновенное русское слово. В то же время существует большое количество иностранных слов, ко-

[1] Таким образом, даже те иностранные слова, в которых пишется не *э*, а *е*, произносятся по русской норме, если перед *э* стоит согласный, не принадлежащий к пяти перечисленным, например *кэпи* следует произносить *кепи*.

торые произносятся с твердыми согласными перед *е*. Так, нельзя сказать *реглан*, а нужно — *рэглан*, не *тезис*, а — *тэзис*, не *сейф*, а — *сэйф*, не *зеро*, а *зэро*, не *несессер*, а *нэсэссэр*, при этом независимо от принятого правописания.

Сохраняются в иностранных словах и некоторые сочетания, не свойственные русским словам: *гю, кю, хю, пю, жю*. По-русски *г, к, х* смягчаются только перед гласными *и* и *е*, а *ш, ж* вообще не смягчаются, так что подобное произношение, с точки зрения русского языка, невозможно. Говорят *брошюра, жюри;* усвоены многие слова с сочетанием *кю: кювет, кюре*. Сочетания *гю* и *хю* встречаются в иностранных именах: *Гюго, Гюнтер, Монтэгю, Хютте*. Правда, в последнее время намечается тенденция освободиться от *ю* в таких случаях (произношение *брошура, кувет* довольно распространено).

Есть и другие фонетические явления, которые в русском языке встречаются только в иностранных словах, например сохранение звука *о* в неударном положении (особенно в собственных именах: *Морис Торез* и т. п.).

Существуют явления и морфологического порядка: слова остаются первоначально в неизмененном виде, т. е. не склоняются; говорят *пальто* — и не склоняют это слово. Зато в народных говорах, в просторечии говорят уже и *в пальте* и *без польт* и т. д. Иногда и прилагательные остаются неизменными, например *беж* (цвет). Затем эти слова обрастают суффиксами, словообразовательными частями, дающими возможность их склонять. Глаголы в неизменной форме не усваиваются. Они сразу получают русский суффикс или руссифицированный иностранный суффикс, например *-ировать*.

Особый вид проникновения в русский язык иностранной лексики составляет усвоение словообразовательных частиц. Так, иностранные суффиксы иногда становятся совершенно русскими суффиксами, т. е. применяются для русского словообразования. Таковы суффиксы *-изм*, *-ист* (пушкинизм, пушкинист), или суффикс *аж* (например, в полиграфическом деле термин *листаж)*, или *-ат (старостат, деканат)*, или *-ация* и др.

Следовательно, с одной стороны, иностранные слова русифицируются, теряют иностранную фонетику, теряют иностранную морфологию и приобретают морфологию русскую, а с другой стороны, они вносят в русский язык какой-то иностранный элемент, нами усваиваемый. Нельзя сказать, что иностранная фонетика совершенно исчезла из русского языка (*тэма* превратилась в *тему*, но всё время прибывают новые слова, которые поддерживают произношение *э*, а не *е*); русские суффиксы присоединяются к иностранным словам, зато и сам русский язык приобретает иностранные суффиксы, которыми начинают пользоваться в русском обиходе. Таким образом, наблюдается взаимное проникновение языков.

Существует классификация варваризмов. В основе ее —

происхождение слов. Употребляются при этом такие термины: грецизмы (*грамматика, варвар, демократия*), латинизмы (*аудиенция, документ, линия, центр, радиус*), галлицизмы, слова французского происхождения (*котлета, омлет, пудра, дипломатия, ложа*). Иногда применяют термины англизм, германизм, но обычно просто констатируют, откуда происходит слово. Можно наблюсти зависимость от происхождения самого выбора слов определенной группы значений. Английский язык дал обширную спортивную терминологию (например, *футбол*), кулинарную (например, *пудинг*) и др. Итальянский язык дает музыкальную терминологию (*соната, каприччио*), но не только музыкальную. Так как одно время в период раздробленности Италии было много наемных итальянских войск, итальянских отрядов, которые инкорпорировались в иностранные войска, то во всей Европе были распространены военные термины итальянского происхождения (например, *равелин*). Есть еще одна область, где итальянские термины обычны, это — банковское дело, которое развивалось сначала в Италии (*банк, ломбард, авизо* и др.). Очень разнообразна терминология, пришедшая из немецкого языка (*бухгалтерия, валторна, ротмистр, штык, кант* — оторочка), потому что Германия почти пограничная с нами языковая область; кроме того, Россия в прошлом своем составе, особенно в правящей верхушке, насчитывала много немцев: таковы были помещики «прибалтийских» губерний (Латвия, Эстония), в которых вследствие этого официальным языком был немецкий; в русской бюрократии было много немецких фамилий (Бенкендорф, Клейнмихель, Корф, Нессельроде, Розен, Ламздорф и пр.); в Петербурге были кварталы, населенные немецкими ремесленниками и торговцами. Всё это содействовало проникновению в русский язык множества разнообразных по значению немецких слов.

Проникшие в русский язык испанские слова — преимущественно колоритные, экзотические, которые главным образом сохраняют колорит испанского быта, испанской жизни, например: *серенада, мантилья, кастаньеты*. Довольно много слов в Петровское время дал голландский язык — это преимущественно морская терминология, например: *ватерлиния, штиль, шторм* и т. д.

От западных заимствований следует отличать восточные. Восточные слова в Россию проникали разными путями. Много восточных слов проникло через западноевропейскую литературу, т. е. книжным путем. Их легко отличить; например, такие термины, как *султан, визирь, калиф, паша, фирман, диван, имам* и т. д. Кроме того, на территории нашей страны очень много представителей тюркской, иранской и иных групп восточных языков. При непосредственном бытовом общении носителей русского и восточных языков происходит бытовое взаимопроникновение лексики. Восточные слова шли в русский язык обильно и устным путем, и они, конечно, носят иной характер, чем слова

книжного порядка. Это такие слова, как *базар, башлык*. Кое-какие восточные слова приходят из очень далеких стран, но обычно через посредство западноевропейских языков. Такие слова, как *ураган, бамбук*, очень далекие от нас, проникли к нам не непосредственно, а через западноевропейские языки. Обычно это слова, получившие международное обращение. Кстати, надо учитывать, что, помимо слов, непосредственно взятых из какого-нибудь языка, есть очень много иностранных слов, которые невозможно прикрепить к той или иной национальности, и не потому, что они не имеют своего национального происхождения, а потому, что они стали общеевропейскими словами. Такими словами можно считать слова *театр, оркестр*. Собственно их путь в Россию идет из Греции через французов, но они имеют общеевропейское распространение.

В общем в современном русском словаре около четверти слов — заимствованные. По отношению к общему словарю галлицизмы составляют около 7%, заимствования из греческого и латинского по 6%, причем значительная часть заимствований из древних языков представляет собою научную и техническую международную терминологию, образованную уже в новейшее время из латинских и греческих корней. Затем следуют немецкие заимствования — около 3%, английские — 0,8%, итальянские — 0,5%, разные восточные заимствования — около 1%, из них тюркские составляют 0,3%, арабские — 0,2%, и в небольшом количестве голландские и испанские. Процент иных заимствований ничтожен. Приведенные цифры лишь приблизительны, но достаточны для общей характеристики иностранных заимствований.

К варваризмам относятся и те слова международного обращения, которые изобретены по мере развития техники и науки. В значительной части эти слова состоят, как уже сказано, из греческих или латинских корней, но возникли они не в Греции, а придуманы учеными разных стран. Это такие слова, как *телефон, телеграф, велосипед, радий* и т. п. При этом интересно, что сами греки не всегда принимают эти греческие образования, так как в них часто греческие корни подвергаются сильному искажению. Например, когда метрическая система была принята в Греции, то греки от общеевропейских названий метрических мер отказались, потому что французы — изобретатели этой терминологии — настолько исказили греческие корни, что в Греции они звучали бы как насмешка над греческим языком. Поэтому греки сохраняют старые названия мер, применяя их к мерам метрическим.

Бывают такие случаи, когда некоторые слова пришли к нам разными путями, например непосредственно из чужого языка, которому слово принадлежит, и при посредстве другого языка — передатчика, и в русской лексике образовалось поэтому два слова одного корня. Например, слова *пульт* и *пюпитр* имеют

общее происхождение, но одно из них пришло из латинского (pulpitum) через немецкий язык (Pult), другое — через французский язык (pupitre). Значения этих слов несколько разошлись: в технике употребляется преимущественно *пульт* (пульт управления на электростанции), *пюпитром* называется наклонная подставка на ножке для книг, тетрадей, но особенно для нот. В этом последнем значении слово *пюпитр* может совпадать со словом *пульт* — подставка для нот у музыкальных инструментов или отдельно стоящая на высоких ножках для нот и партитур. То же произошло с турецким (с персидского) словом *сарай* (дворец). В этой правильной форме оно усвоено устным путем, а через западноевропейские языки (посредством итальянского[1] и французского языков) оно пришло в форме *сераль*. В значении эти слова разошлись.

Говоря об иностранных словах, надо учитывать еще один разряд слов, принадлежащих обыкновенно к международному обиходу. Это слова, в основе которых лежат собственные имена. Очень часто новое изобретение, товар, открытие называется именем либо изобретателя, либо местности, откуда происходит, и этот разряд слов тоже воспринимается как варваризмы. Например, *канарейка* получила свое название от Канарских островов; *патефон* — специальное сложное образование, изобретенное французской фирмой братьев Пате́, которая изготовляла граммофоны особой формы: в качестве второй части названия взята часть слова *граммофон* (от греческого корня *фон* — звук), а в качестве первой части присоединена фамилия *Пате*. К тому же разряду относится слово *никотин*, в основе которого лежит собственное имя *Нико* (Nicot), и много других слов. Такие слова по большей части импортированы к нам из-за границы, а потому воспринимаются как иностранные.

Проникновение иностранных слов в русский язык, особенно усилившееся в Петровскую эпоху, наглядно иллюстрируется текстами того времени. Вот текст одной книжки. Название ее привести целиком трудно, потому что, по обычаю того времени, это название располагается на двух страницах. Начало названия таково: «Рассуждение какие законные причины его величество Петр Великий император и самодержец всероссийский и протчая и протчая и протчая к начатию войны против короля Карола 12, шведского 1700 году имел; и кто из сих обоих потентантов во время сей пребывающей войны более умеренности и склонности к примирению показывал» и т. д. Сокращенно книгу называют «Рассуждение», а чтобы не путать с другими «Рассуждениями», упоминают имя автора — П. Шафиров. «Рассуждение» это написано в 1716 г., а напечатано в 1722 г. Собственно «Рассуждению»

---

[1] В итальянском языке это слово приобрело свою форму serraglio (серальо) под влиянием народной этимологии. Слово serraglio собственно означает закрытое место (от глагола serrare — запирать). С ним слилось старинное sarraglio — турецкий дворец.

у Шафирова предшествует «Дедикация», или «приношение», мы бы сказали «посвящение». («Рассуждение» посвящено только что родившемуся сыну Петра, который жил недолго и умер в 1719 г.). «Рассуждение» начинается так: «Хотя при начатии сея войны меж империем Российским и короною Шведскою со обоих стран многие декларации, манифесты и универзалы писменные выдаваны суть; однако ж, понеже оные токмо по каждой страны интересу и по состоянию времяни и по потребности всегда конъюнктур, а особливо с стороны его царского величества, токмо в кратких определениях были сочинены...» (предложение продолжается на четырех с половиной страницах).

Начало уже довольно насыщено иностранными словами, но эти иностранные слова скорее всего уже были усвоены — *интерес, конъюнктура, декларация* и др. В тексте, однако, встречаются часто и такие слова, которые были непонятны читателю и вводились автором этой книги впервые. Чтобы сделать их понятными, автор прибегает к целому ряду приемов. Иногда он просто сопровождает иностранное слово русским переводом, который дается в скобках. Например, он пишет «штилизованы», после этого в скобках, шрифтом помельче, написано: «сочинены»; «дивулгованы», а в скобках — «разглашены», «патриот (отечества сын)», «трибутарии(данники)», «революции (отмены)»,[1] «амбиция (честолюбие)», «ратификация (подтвержденная грамота)», «министр (боярин)».

Другой способ — соединение двух слов, русского и иностранного, союзом *или,* т. е. пояснение как бы в тексте. Это делается тогда, когда буквального значения слова автор не находит в русском языке и подыскивает близкий по значению синоним, который таким образом несколько поясняет иностранное слово. И, наконец, третий способ, когда автор находит слово даже не очень близкое, и тогда вместо союза *или* идет союз *и*. Например: *колумнии и поносы* (клевета); *концепт или мнение, трактаты и пересылки* (письменные сношения), *принадлежала под область и протекцию* (область — власть), *подать или контрибуция, куриозное или любопытное содержание, креатуры и единомысленники* (в последнем случае поставлен союз *и,* а не *или,* потому что *креатуры* и *единомысленники* довольно далекие друг от друга понятия).

Текст Шафирова показывает, что вводились слова, мало понятные для читателя и, по-видимому, без большой нужды, потому что в большинстве случаев эти слова можно было передать русскими словами. Подобное применение иностранных слов представляло собой определенную и преднамеренную пропа-

---

[1] Слово «революция» употреблялось в значении всякого существенного изменения, а не революционного переворота при помощи вооруженного восстания, отсюда и перевод «отмены».

ганду особого нового стиля и вызывалось не практической потребностью, а соображениями особого порядка. Этот новый стиль являлся выражением новой — петровской политической системы и полемически противопоставлял себя стилю, характерному для старомосковской партии. Этим стилем сторонники петровских реформ как бы приобщали русских к общеевропейским формам мышления и выражения.

Но наряду с этим именно в Петровское время появилось и модное, бездумное раболепие перед всем заграничным, своеобразное поверхностное щегольство внешними знаками приобщения к западной культуре в формах быта, одежды, пищи, нравов, так что иногда самые пороки, свойственные европейскому укладу жизни, получали некую привлекательность в глазах модников, вовсе чуждых глубоких вопросов культуры.

Появился особый стиль, безразборно смешивавший русские слова с иностранными из простого щегольства. Вот каким языком отличался, например, Б. И. Куракин (1676—1727), который в «Гистории царя Петра Алексеевича» писал: «Франц Яковлевич Лефорт пришел в крайнюю милость и конфиденцию интриг амурных. Помянутый Лефорт был человек забавный и роскошной, или, назвать, дебошан французской. И непрестанно давал у себя в доме обеды, супе и балы». Особенно характерен дневник Б. И. Куракина, постоянно цитируемый, где он сообщает, как он ездил в Италию: «В ту бытность был инаморат[1] славным хорошеством одною читадинкою,[2] называлася Signora Francesca Rota, и так был inamorato, что не мог ни часу без нее быти, и расстался с великою печалью, и печально же аж до сих пор из сердца моего тот amor[3] не может выдти и, чаю, не выдет, и взял на меморию[4] ее персону[5] и обещал к ней опять возвратиться».

Злоупотребление иностранными словами вызвало письмо Петра I послу Рудаковскому: «В реляциях твоих употребляешь ты зело много польские и другие иностранные слова и термины, за которыми самого дела выразуметь невозможно; того ради впредь тебе реляции свои к нам писать все российским языком, не употребляя иностранных слов и терминов».

Для конца XVIII в. и начала XIX в. характерно проникновение в русский язык совсем ненужных иностранных слов. В Петровское время всё-таки пользовались иностранными словами, главным образом в области науки, техники, абстрактных понятий и т. д., т. е. это было связано с непосредственной необходимостью обогащения русской терминологии. А в дальнейшем замечается засилье именно «моды». Дворянская верхушка, начиная

[1] влюблен.
[2] горожанка.
[3] любовь.
[4] память.
[5] портрет.

уже с царствования Екатерины II, переходит на французский язык, и совершенно естественно, что этот французский язык отражается как-то и на русском языке. Уже в XVIII в. можно встретить достаточное количество свидетельств об этом светском злоупотреблении словами иностранного языка. Стоит вспомнить комедию Фонвизина «Бригадир», которая вся построена именно на осмеянии этого неумеренного употребления иностранных слов, иногда вопреки смыслу, только для того, чтобы блеснуть иностранщиной. В сатирической литературе XVIII в., в журналах Новикова, в комедиях становится привычной фигура так называемого петиметра (petit maître — господинчик), т. е. смешного щеголя, который, приезжая из Парижа, привозил ворох иностранных слов, иностранных выражений. Русские петиметры имитировали подобных себе претенциозно-элегантных щеголей, являвшихся типическими представителями французского придворного общества в царствование Людовика XV. Этот тип легкомысленных молодых людей получил свое отражение в литературе своего времени, в мемуарах, романах и мелкой поэзии. Эти щеголи, «красные каблуки» (talons rouges) нашли себе достойных подражателей в среде не очень культурных сынков русских богачей, засылавшихся в Париж для приобретения светского лоска. По возвращении на родину они обязательно примешивали к русской речи в неумеренном числе французские слова. Эти слова и выражения, собственно, были совершенно бесполезны в русском языке, потому что отличным образом можно было то же самое выразить по-русски, но иностранные слова придавали своеобразный лоск языку петиметров, характерному для того времени.

В речи советницы в комедии Фонвизина «Бригадир» (1766) встречаются, например, такие выражения:

«Я *капабельна*... (франц. capable — способный)».

«Разве нельзя о другом *дискюрировать?*.. (разговаривать)»

«...я сама с тобою одних *сантиментов*... (не в нашем смысле, а в смысле «мнений)».

«Ах! как несносно признаваться в своей *пассии!* (страсти)».

«Для меня нет ничего *комоднее* свободы... (не от русского слова «комод», а от французского commode — удобный)».

А вот как говорит бригадирский сын:

«Всякий *галантом* (светский человек), а особливо кто был во Франции, не может *парировать* (спорить), как вы... он и с вами так же поступит, как вы меня *трактовать* (в смысле обращаться) хотите».

«Должен ли я вам хотя малейшим *респектом?* (уважением)».

В речи героев комедии отчетливо показано злоупотребление французским языком.

Эта галломания, любовь ко всему французскому — к французским модам, французской кухне, к французским книгам и к французскому языку — процветала в дворянском обществе во второй половине XVIII в. и на протяжении первой трети XIX в.

Продолжалось это и дальше с явной убылью. В послепушкинское время это явление заметно падает. Однако период галломании оставил свой след на светской речи русского дворянского общества. Французские слова дворянского обихода прочно укоренились в языке. О таком характере разговорного языка дворянского общества достаточно красноречиво говорят некоторые строфы «Евгения Онегина». Пушкин прямо указывает, откуда идет увлечение иностранными (преимущественно французскими) словами:

Я знаю: дам хотят заставить
Читать по-русски. Право, страх!
Могу ли их себе представить
С Благонамеренным[1] в руках!
Я шлюсь на вас, мои поэты;
Неправда ль: милые предметы,
Которым за свои грехи,
Писали тайно мы стихи,
Которым сердце посвящали,
Не все ли, русским языком
Владея слабо и с трудом,
Его так мило искажали,
И в их устах язык чужой
Не обратился ли в родной?

(Гл. III, строфа 27).

И Пушкин замечает:

Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю.
(Там же, строфа 28).
Неправильный, небрежный лепет,
Неточный выговор речей,
По-прежнему сердечный трепет
Произведут в груди моей;
Раскаяться во мне нет силы,
Мне галлицизмы будут милы,
Как прошлой юности грехи,
Как Богдановича стихи.

(Там же, строфа 29).

Это, конечно, ироническая характеристика положения с русским языком в дворянском обществе, преимущественно в женской его половине. Положение это отразилось и на состоянии русского языка вообще. Это был период проникновения большого количества французских слов в наш язык, главным образом слов светского, бытового порядка, которые продолжали держаться в языке даже и тогда, когда французский язык перестал являться разговорным языком дворянского общества.

В 60-е годы это положение изменилось, французская традиция стала падать, и на смену ей появились несколько иные тенденции, в частности так называемые «семинарские» традиции,

[1] «Благонамеренный» — журнал, который издавался А. Е. Измайловым и отличался несколько грубоватым тоном, не подходящим для дамского общества.

которые восходили не к французскому языку, а к другим языкам. В романе Тургенева «Отцы и дети» (1861) есть страницы, где описывается столкновение двух разных поколений. Старики — это представители старой дворянской традиции, преимущественно французской ориентации — впрочем, отчасти и английской. (Англомания считалась увлечением еще более аристократическим, чем галломания, и в наиболее состоятельных семьях высшего света для воспитания детей нанимали не только французских гувернеров и гувернанток, но и англичан). А новое, молодое, поколение уже воспитано было не на дворянских, а на разночинных традициях, и в частности эти разночинные традиции были сильно смешаны с явными признаками семинарского воспитания, которое отражалось даже и на произношении (известно, какое большое количество передовых шестидесятников получило образование в духовной семинарии). Вот как рисует своих героев в «Отцах и детях» Тургенев, в частности Павла Петровича Кирсанова:

«— Да, надо почиститься, — отвечал Аркадий и направился было к дверям, но в это мгновение вошел в гостиную человек среднего роста, одетый в темный английский сьют,[1] модный низенький галстук и лаковые полусапожки, Павел Петрович Кирсанов».

И П. П. Кирсанов всё время характеризуется именно как приверженец отчасти английской культуры, но всё-таки главным образом французской. В частности, когда П. П. Кирсанов, наконец, дошел до основных вопросов и стал спорить с Базаровым и с Аркадием, здесь сказалась различная их языковая культура. Павел Петрович говорит:

«— Вот как. Ну, это, я вижу, не по нашей части. Мы, люди старого века, мы полагаем, что без принсипов (Павел Петрович выговаривал это слово мягко, на французский манер, Аркадий, напротив, произносил «прынцып», налегая на первый слог), без принсипов, принятых, как ты говоришь, на веру, шагу ступить, дохнуть нельзя».

Далее целая французская фраза инкорпорирована в русскую речь:

«Vous avez changé tout cela,[2] дай вам бог здоровья и генеральский чин, а мы только любоваться вами будем, господа, как бишь?
— Нигилисты, — отчетливо проговорил Аркадий».

Вот столкновение двух поколений, двух культур. Здесь не только смена в языке поколений, но и в его сословной окраске.

Стилистические функции варваризмов

Обратимся теперь к вопросу о проникновении варваризмов в художественную литературу.

В Петровское время в разговорный и в деловой язык проникло такое количество варваризмов, какое никогда не проникало; после этого наступила есте-

---

[1] Suit — по-английски костюм, — это иностранное слово уже несколько характеризует вошедшего человека.

[2] «Вы переменили всё это» — французская поговорка; измененная цитата из комедии Мольера «Лекарь поневоле».

ственная реакция. Эта реакция, в частности, выражалась в том, что в поэтический язык варваризмы не допускались. В произведениях стихотворного и высокого поэтического стиля варваризмы были запрещены. Однако это запрещение не было абсолютным, и мы можем проследить, как постепенно в поэтическую речь проникали варваризмы. Если мы обратимся, в частности, к писателям «высокого» стиля XVIII в., то в их одах присутствует довольно большая группа варваризмов. Здесь встречаются слова: *океан, лампада* (всегда в значении светильника вообще, источника света, а не в таком узком смысле, как мы употребляем), *натура,* т. е. *природа, зефир, эфир, ароматный* и др.

Греческие слова, уже проникшие в Библию, вместе со славянизмами стали проникать довольно рано и в поэзию. За греческими словами последовали и латинские.

> ....больших не добьется
> Палат, ни расцвеченна *мраморами* саду.
> (Кантемир, Сатира I).

От латинского marmor — мрамор, с свою очередь от греческого marmaros — вообще скала, в частности мрамор.

Уже у Кантемира мы встречаем и случаи калькирования или синонимики иностранного слова:

> Можно и славу достать, хоть *творцом* не слыти.
> (Сатира I).

Здесь *творец* не в обычном значении, а как синоним, адекватный иностранному «автор» (франц. «auteur»).[1]

Вообще проникновение варваризмов в русскую поэзию облегчалось двумя обстоятельствами: многие из этих иностранных слов встречались в античной поэзии — греческой и латинской. Кроме того, как уже сказано, многие из них проникли в церковнославянские тексты. Однако этих условий недостаточно, чтобы ими истолковать наличие варваризмов в «высокой» поэзии XVIII в. Посмотрим, какие именно варваризмы проникают в оды Ломоносова. Эти слова группируются по своему значению и принадлежат к определенным семантическим группам, что играет основную роль при отборе иностранных слов в высокую лексику одического порядка. Рассмотрим эти группы, параллельно отмечая происхождение слов.

Пожалуй, самую большую группу представляют собой слова, связанные с понятием природы, со словом *натура.* Например, такое слово, как *стихия,* затем слова, вроде *океан, зефир, эфир.* Сюда же попадают слова: *металл, вулкан, планета, метеор.* Это первая и самая многочисленная группа.

Натура (латинск.):

[1] От латинского auctor (от глагола augere — увеличивать, прибавлять).

Натура одному дивится.
(Ода 1745 г.).
Уже врата отверзло лето,
Натура ставит общий пир.
(Ода 1743 г.).
Натуру духом превосходит.
(Ода 1757 г.).

Уже это слово является показателем того, что данный варваризм не вызван отсутствием русского синонима для данного понятия. В том же значении Ломоносов употребляет слово *естество:*

Спеши за хитрым *естеством.*
(Ода 1750 г.).

Природа:

Напрасно строгая *природа*
От нас скрывает место входа
С брегов вечерних на восток
(Ода 1752 г.).

Стихия (греческ.):

Стихии сами то являют.
(«Ода на прибытие
в С.-Петербург герцога
голштинского», 1742).

Океан (греческ.):

В зенит [1] вступи, прешед границу
Позднее в *океан* спустись.
(Ода 1743 г.).

Зефир (греческ.):

Какой приятный *зéфир* веет.
(Ода 1742 г.).

Эфир (греческ.):

Гласит *эфир,* земля и воды.
(Ода 1746 г.).

Сравнительно невелика группа слов религиозно-церковного обихода. Казалось бы, отсюда можно было ожидать наибольшего количества слов, проникающих в поэзию, т. е. слов, которые уже вполне усвоены были церковными текстами. Оказывается, таких слов относительно мало. Это слова типа *ангел,*

---

[1] Слово «зенит» общеевропейского распространения, известное в латинской форме с XIV в. — результат описки: арабское «самт» или «семт» было записано писцами средневековья в форме «Senit» («ni» вместо «m»), откуда и распространилось в такой искаженной форме в новых европейских языках.

алтарь, фимиам — и то больше общего, а не специфически церковного значения.

Как благовонный *фимиам.*
(Ода 1745 г.).

О *ангел* мирных наших лет.
(Ода 1747 г.).

Здесь *фимиам* является как знак благоухания, подобно слову *аромат*:

И льет на воздух *аромат.*
(Ода 1745 г.).

Затем попадают слова, связанные с искусством, вообще с представлением о чем-то прекрасном, типа *лира* (греч.), *арфа* (немецк.):

Ты твердь оставь, о древня *лира.*
(Ода 1742 г.).

Гремящих *арф* ищи союза.
(Там же).

Последнее слово встречается также в форме *гарфа*:

Не сам ли *гарфу* ударяет.
Орфей и камни оживляет.
(Ода 1745 г.).

Может быть, сюда же следовало бы отнести и названия драгоценных камней, красивых цветов, деревьев, животных и всего, что рисует красоту природы:

Столпы округ его огромные *кристаллы,*
По коим обвились прекрасные *кораллы...*
. . . .
Помост из *аспида* и чистого *лазуря.*
. . . .
Там трон *жемчугами* усыпанный *янтарь;*
На нем сидит волнам седым подобный царь.
. . . .
Сафирным скипетром водам повелевает.
(«Петр Великий», песнь I).

Крепчае *мрамора, рубина* много краше!
(«На иллюминацию», 1747).

Смарагды, шелк дают мне греки.
(Ода 1761 г.).

Возвысится как *кедр* высокий.
(Ода 1743 г.).

Трофеи в оных вознесенны,
С *оливой пальмы* насажденны.
(Ода 1746 г.).

Покрыта *лаврами* глава.
(Ода 1748 г.).

Павлина посрамляет вран.
(Ода 1748 г.).

Меж *бисерными* облаками
Сияет злато и лазурь.
(Ода 1745 г.).

Довольно большую группу составляют слова политического содержания, т. е. такие слова, которые обозначают некие «высокие» политические понятия: *монарх, скипетр, трон, порфира, герой, триумф, трофей* и др.

Великих зря *монархов* дщерь.
(Ода 1742 г.).

Играя нимфа вьет в руках,
Монархиня, венцы лавровы.
(Там же).

Ты паки зришь *императрицу.*
(Там же).

Порфиру и власы взвевает.
(Ода 1745 г.).

При этом и здесь иностранные слова безразлично чередуются с русскими:

Пред *троном* вышнего пылает.
(Ода 1748 г.).

Порфира, скипетр и *престол.*
(Ода 1746 г.).

Когда в отеческой *короне*
Блеснула на российском *троне.*
(Ода 1748 г.).

Венец держала над главою.
(Ода 1746 г.).

О скиптр, *венец,* о трон, чертог.
(Ода 1764 г.).

Сюда же относятся слова, обозначающие душевные качества, — *герой* и в противоположность — *тиран:*

Среди *героев* вознесенный.
(Ода 1746 г.).

...Мамай, *тиран* и льстец.
(«Тамира и Селим»).

Оба эти слова имеют много производных:

В одном *геройский* дух и сила.
(Ода 1745 г.).

О вы, российски *героини*.
(Ода 1752 г.).

Геройство, красота, щедроты.
(Ода 1742 г.).

Но как я кровь свою *тиранствовать* могу?
(«Тамира и Селим»).

Какой приходит к нам от слов *тиранских* слух.
(Там же).

Секут несытые и златом и *тиранством*.
(«Письмо о пользе стекла»).

Затем следует учесть довольно большую группу мифологическую, т. е. названия богов и всяких мифологических существ, которые применяются главным образом в переносном значении. Например, вместо того, чтобы сказать *море* — говорится *Нептун*, вместо того, чтобы сказать *война* — говорится *Марс*, *ветер* — *Борей*. Сюда же относятся такие слова, как *нектар*, *купидон*, *нимфы*, *гигант*.

Кастильски *нимфы* ликовствуют.
(Ода 1745 г.).

Сладчайший *нектар* лей с Назоном.
(Ода 1742 г.).

Как *феникса* воскресша ныне.
(Ода 1742 г.).

Скончали пением сей глас его *сирены*.
(«Петр Великий»).

Особенно характерна для Ломоносова группа слов, связанных с морем и морским делом:

И стонет страшный *океан*.
(Ода 1752 г.).

Покрыты *кораблями* воды.
(Ода 1742 г.).

Коль много обнял *горизонт*.
(Там же).

В камчатский *порт*...
(Там же).

Как *флот* российский в *понт* дерзает.
(Там же).

И с трепетом Нептун чудился
Взирая на российский *флаг*.
(Ода 1747 г.).

Вели твой *флаг* поднять и *вымпел* в ветр пустить.
(«Ода на коронование», 1742).

Характерна лексика, обозначающая явления исполинские:

Из гор иссечены *колоссы*.
(Ода 1748 г.).

Как сверженный *гигант* ревет.
(Ода 1757 г.).

Стремглавно падают *титаны*.
(Ода 1761 г.).

Особую группу составляют названия наук и искусств: *география, химия, механика* и пр.:

В земное недро ты, *химия*,
Проникни взора остротой.
(Ода 1748 г.).

И было в деле сем удачно *мастерство*.
(«Письмо о пользе стекла»).

Следует отметить такие слова, как *театр*:

Что на *театр* всесветный взводит...
(Ода 1761 г.).

Фортуна:

Своей *фортуны* ждет успеха.
(Ода 1742 г.).

Талант:

Так блещущий ее *талант*.
(Ода 1764 г.).

Талан (удача):

Чрез вольность к нам введен *талан* земель чужих.
(«Ода на коронование», 1742).

Все эти слова разного происхождения. Вообще преобладают греческие слова, но с ними соревнуются и латинские (*фортуна, натура, порт, олива, корона*). Имеются слова и из новых европейских языков — немецкого (*мастерство, арфа, вымпел*), голландского (*флаг, флот* — слово, которое, может быть, взято из французского), французского (*талант, солдат*).[1]

---

[1] Врагов так смотрит наш *солдат*.
(Ода 1741 г.).
Слово употреблено в значении «воин».

Очевидно, не происхождение, а значение этих слов объясняет их присутствие в поэтическом языке Ломоносова. При этом характерно то, что в этом круге понятий варваризмы свободно чередуются с их русскими синонимами (*гигант — исполин, понт — море, аромат — благоуханье, трон — престол* и т. п.).

Если мы обратимся к такому, казалось бы, антагонисту Ломоносова, каким был Сумароков, то увидим, что одическая лексика Сумарокова, хотя и несколько беднее иностранными словами, но в конце концов придерживается тех же самых семантических групп. И если мы из Сумарокова начнем выписывать иностранные слова, то увидим, что этот словарь содержится в границах того выбора иностранных слов, который мы имеем у Ломоносова, но он несколько уже.

В трагедиях Сумарокова присутствует почти замкнутый круг иностранных слов. Например: *геройский, герой, трон, корона, лавр, тиран, варварство, тигр, порфира, фурия.*

У Сумарокова обычно употребление иностранного «высокого» слова наряду с русским его синонимом.

И что препятствует взойти тебе на *трон*...
(«Хорев», д. I, явл. 3).

И твой поносный плен моим *венцом* прославлен...
(Там же).

О слава! *Трон. Венец!* Вы стоите мне много.
(«Хорев», д. IV, явл. 8).

Вот примеры иных иностранных слов у Сумарокова:

Ни самый лютый *тигр* толь жесток может быть...
(«Хорев», д. IV, явл. 5).

Но что мне *лавры,* сан, наследственна держава».
(«Хорев», д. V, явл. 5).

Кто больше, небеса, она иль я, *тиран?*
(«Семира», д. II, явл. 2).

Тиран, как и *герой,* является почти тематическим словом в трагедиях Сумарокова. Там постоянно противопоставлены герой и тиран. С одной стороны, герой, заботящийся о славе и благополучии своих подданных, с другой стороны, тиран, который всячески терзает своих подданных и творит всякие несправедливости.

Коль *варварства* сего нет сил преодолеть!
(«Семира», д. II, явл. 9).

Коль, *варвар,* я тебя бессильна умягчить...
(«Семира», д. III, явл. 6).

Какая *фурия* мне сердце разрывает?!
(«Хорев», д. V, явл. 5).

Вот репертуар иностранных слов, который твердо входит в трагическую систему.

И если мы посмотрим, как идет дальнейшее движение, возьмем, например, Княжнина, то и там найдем то же самое. Тот же замкнутый круг слов: *герой, тиран, идол, корона* и др.

Уже в XVIII в. трагическая поэзия, как и одическая, замкнулась в определенный круг иностранных слов, входящих в совершенно точно очерченные семантические гнезда.

Но в то же время иностранные слова, обозначающие бытовые явления, бытовые факты, в литературу не допускались.

Таким образом, варваризмы строго разделились на две категории. Одна, сравнительно малочисленная категория — «высокие» варваризмы определенных семантических гнезд. Другая категория — «низкие», бытовые варваризмы, обыкновенно более свежего происхождения.

Сумароков резко делил варваризмы на запретные (бытовые) и украшающие, хотя не очень точно определял их различие. Этому посвящена статья его «О истреблении чужих слов из русского языка» (1759). Основной тезис статьи: «Восприятие чужих слов, а особливо без необходимости, есть не обогащение, но порча языка». Тем не менее в заключительной части статьи он делает большую уступку уже установившейся практике поэтических варваризмов: «Греческие слова, как например порфира, скиперт, диадима, имена наук, болезней и прочие надобные слова для изъяснения точности потребны нашему языку. Они ж в латинский и во все европейские языки войти право имели; ибо старание греков в нужных именованиях на верх совершенства взошло и получило почтение восприято быть римлянами, а потом и всею Европою для избежания великия трудности в изыскании новых нужных именований, а некоторые их слова с необходимыми и без нужды в чужие вошли языки, и с необходимыми ради единыя красоты их утвердилися, как в нашем языке трон; ибо и престол тоже знаменует, а притом и великолепно слышится. Таковым образом вошло слово корона в русский язык, и знаменует то же, что и венец». Сумароков упускает из виду то, что *корона* («венок») не греческое слово (по-гречески «сте́фанос»), а латинское, причем современное значение — знак верховной власти — приобрело уже в средние века; в русских трагедиях слова *корона* и *венец* употребляются почти исключительно в этом последнем значении.

Так или иначе, но Сумароков полагает большое различие между варваризмами поэтическими (которые все считает греческими) и бытовыми (французскими и немецкими). Заключительные слова его статьи: «И тако восприятые греческие слова присвоены нашему языку достохвально, а немецкие и французские язык наш обезображивают». И в основном Сумароков борется именно с бытовым засорением языка, причем приводит длинный список подобных слов, проникших в русское слово-

употребление середины XVIII в.: «Честолюбие возвратит нас когда-нибудь с сего пути несумненного заблуждения; но язык наш толико сею заражен язвою, что и теперь уже вычищать его трудно, а ежели сие мнимое обогащение еще несколько лет продлится, так совершенно очищения не можно будет больше надеяться. Какая нужда говорить вместо плоды фрукты? вм.: столовый прибор — столовый сервиз? вм.: передняя комната — антишамбера? вм.: комната — камера? вм.: опахало — веер? вм.: епанечка — мантилья? вм.: верхнее платье — сюртук? вм.: похлебка — суп? вм.: мамка — гувернантка? вм.: любовница — аманта? в картах вм.: козырь, король, краля, хлап — атут, роа, дама, валет? вм.: насмехаться — мокероваться? вм.: похвала — еложь? вм.: князь — принц? вм.: кошелек — бурса? вм.: уборный стол — нахтиш и тоалет? вм.: задумчив — пансив? вм.: переписка — корреспонденция? и еще чуднее каришпанденция? Начальный повар — кихенмейстер? и чуднее кухмистр, не от поварни, да от пирога, а мистр вместо мейстер; вм.: бритовщик — изломанно фершел? вм.: часть книги — том? вм.: издание книги — едиция? вм.: остроумие — жени? вм.: рассуждение — бонсан? вм.: воспитание — едюкация? вм.: великолепно — манифик? вм.: нежно — деликатно? вм.: страсть — пассия? но кто всё то перечесть может! Сказывали мне, что некогда немка московской немецкой слободы говорила: Mein муж kam[1] домой, stieg[2] через забор und fiel ins[3] грязь. Это смешно; да и это смешно: я в дистракции и дезеспере[4]; аманта[5] моя сделала мне инфиделите[6], а я аку сюр[7] против риваля[8] своего буду реваншироваться[9]. Странны чужие слова в разговорах, а в письме еще страннее, а в печати и того страннее. Что скажет потомство!»

Эти свежие бытовые варваризмы были строжайше запрещены в поэзии. В частности, любопытна судьба одного упомянутого Сумароковым слова, которое одинаково должно бы было появляться и в трагедии, и в быту. Это — слово, выражающее соперничество в любви.

Обычная расстановка сил в трагедиях типа сумароковских — это так называемый треугольник. Например: героиня и около нее два героя — один положительный, другой отрицательный; героиня обычно положительная. Это обычный тип распре-

---

[1] пришел.
[2] перелез.
[3] и упал в.
[4] Я расстроен и в отчаянии.
[5] любовница.
[6] неверность.
[7] непременно.
[8] соперника.
[9] отплачу.

деления. Реже бывает, что один персонаж — мужской и два конкурирующих — женских. Как выразить, что действующие лица конкурируют в любви, одинаково претендуя на руку героини? Эта ситуация специфически трагическая, но она была в это время уже и бытовой. Подобная ситуация совершенно не свойственна была старой допетровской, Московской Руси, когда подобные княжны сидели в теремах и ни с кем, кроме ближайших родственников, не встречались. Поэтому, хотя и были разные «Ваньки-ключники» и нравы не всегда были неколебимы, но «Ванька-ключник» ни в какой степени не соревновался с супругом или женихом героини; там отношения были иные, и поэтому такого термина, который говорил бы о соперничестве, не было. Этот термин появился в XVIII в. вместе с новыми нравами, и, естественно, он был термином иноязычным. Таким термином явилось французское слово *риваль* (rival), которое сначала не имело никакого синонима.

В трагедии понятие это необходимо, но так как слово *риваль* было бытовое и обозначало именно бытовые отношения, оно не допускалось в трагедии, и трагедия создает синонимы, у разных трагиков разные. Появляется два слова: *соперник* и *совместник*. Долго эти слова борются между собой и в конце концов побеждает *соперник*, слово, дожившее до наших дней. А *риваль* осмеивается как бытовой варваризм и изгоняется. В «Бригадире» Фонвизина начиненный французскими словами Иванушка восклицает: «Как! Он мой риваль?» (д. 2, явл. 6).

Бытовые варваризмы допускались только в комическую, сниженную поэзию. Много содействовал проникновению подобных варваризмов в стихи Державин с его сатирическими одами. В общем выдерживая традиционный репертуар варваризмов, он в качестве контраста допускал слова, напоминавшие о современном быте:

Сидит за столиком в *софе*.
(«Осень во время осады
Очакова», 1788).

Девиц и *дам магнезируешь*.
(«На счастие», 1789).

Полна земля вся *кавалеров*.
(Там же).

И целый свет стал *бригадир*.
(Там же).

Берлину *фабришь* ты усы
И Темзу в *фижмы* наряжаешь.
(Там же).

Парижу *пукли* разбиваешь.
(Там же).

Однако в торжественной поэзии сохранился прежний репертуар варваризмов. Это мы видим и в новой элегической поэзии Жуковского, его современников и учеников. В элегии Жуковского «Славянка» (1815) мы встречаем слова: *урна, мавзолей, факел, кристалл, эфирный, ангел, гений.* У Батюшкова в стихотворении «Воспоминания» (1814): *поэзия, гений, музы, ангел, минута, кристалл, сирены, эхо, гранитный.* Создалась новая замкнутая система «красивых» варваризмов, в основном происходящая от «высоких» варваризмов XVIII в.

В ранней поэзии Пушкина мы встречаем тот же круг варваризмов. В пределах первых двух песен «Руслана и Людмилы» встречаем следующие иностранные слова:

Лампаду зажигает Лель.

Лампада употребляется в том же значении, что и у Ломоносова, Сумарокова и других, т. е. как некий светильник[1]. Мы бы теперь сказали «лампа»; но *лампа* является словом бытовым, и оно не допускается в поэзии, а *лампада* в поэзии уже усвоена.

Кораллы, злато и жемчуг...
Герой, я не люблю тебя!...
Вы, рыцари *парнасских гор...*

Парнас — поэтическое слово, и само по себе и оно идет в один ряд со словами, связанными с искусством, как *лира, арфа* и др.[2]

И обвила венцом *перловым.*

Перл (франц. perle) — жемчуг. *Перл, перловый* чередуется с русскими синонимами — *жемчуг, жемчужный.*

Она с *музы́кой* отворилась.

Музы́ка — с этим же ударением — встречалась уже в XVIII в.[3] И у Пушкина почти на всю жизнь это слово задержалось с этим ударением. Впрочем, у него можно встретить и слово *му-*

---

[1] О, коль пресветлая *лампада*
Тобою, боже, возжена.
(Ломоносов, «Утреннее размышление»).

[2] На верх *парнасских* гор прекрасный
Стремится мысленный мой взор.
(Ломоносов, Ода 1746 г.).

[3] *Музы́ку,* гром и треск еще внимаю слухом.
(Ломоносов, «Надпись на маскарад», 1754).

зыка с бытовым ударением, но как исключение.[1] В поэзии доминирует канонизированное слово *музы́ка*. Было еще более высокое слово, где греческий источник сохранялся в большей степени — *мусикия* (и производное прилагательное *мусикийский*)[2]. Но у Пушкина мы можем встретить это слово только в пародическом плане, с некоторой иронией.

Аллеи пальм и *лес лавровый*...

Лавр и *пальмы* — типичные слова XVIII в. Но *аллея* — новое приобретение: аллеи были только парковые, следовательно, связаны с реальным бытом и поэтому в поэзии до того времени не допускались.

Аллеи пальм и *лес лавровый*,
И благовонных *миртов* ряд,
И *кедров* гордые вершины,
И золотые *апельсины*...

Здесь среди слов, освященных XVIII веком, находится и новое слово — *апельсин*, данное в том же контексте. *Апельсин* — не греческого и не латинского происхождения, а немецкого. Apfelsine — буквально «китайское яблоко». Плод этот не был известен античным народам, следовательно, он не освящен ни греческой, ни латинской поэзией. Апельсины привезены были в Европу только в XIV в.

В стихи Пушкина «апельсин» попадает по принципу определенной семантической группы. Это — группа красивых, украшающих пейзаж деревьев.

---

[1] Конечно: северные звуки
Ласкают мой привычный слух,
Их любит мой славянский дух,
Их *му́зыкой* сердечны муки
Усыплены...

(Черновой текст строфы XXVI третьей главы «Евгения Онегина», 1824 г.).

Ср.: И пальба, и гром *музы́ки*
И эскадра на реке...

(«Пир Петра Первого», 1835).

[2] Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах,
И стройный *мусикийский* шорох
Струится в зыбких камышах.

(Тютчев, «Певучесть есть в морских волнах», 1865).

Пушек гром и *мусикия*.

(Тютчев, «Современное», 1869).

Всё готово. *Мусикийский*
Дан сигнал... сердца дрожат.

(Майков, «Олимпийские игры», 1887).

Летят алмазные *фонтаны*...
Дробясь о *мраморны* преграды...
Прибор из яркого *кристалла*...
Незрима *арфа* заиграла...
Сквозь *фимиам* вечерних роз...

Вся эта лексика в основном совпадает с кругом канонизированных варваризмов XVIII в.; причина этому в том, что представление о некой высокой поэзии с очень ограниченной лексикой еще существует даже в тот период, когда Пушкин пишет «Руслана и Людмилу» (1820).

Если мы перейдем к романтическим поэмам, то там варваризмы разбиваются на два класса. Одни — это традиционные варваризмы того же XVIII в., слова западноевропейского происхождения, которые уже получили хождение в поэзии. К ним примешиваются варваризмы другого рода. Вспомним, что романтические поэмы Пушкина писаны на сюжет экзотический, восточный («Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан»). И наряду с поэтическими варваризмами западноевропейского происхождения появляются варваризмы восточные, которые имеют задачей создать восточный «местный колорит».

Традиционных варваризмов в романтических поэмах несколько меньше, чем в «Руслане и Людмиле»: их круг как будто сужается. В «Кавказском пленнике» (1821):

...вслед отца — *героя*...
Охолодев к мечтам и к *лире*...
Твой гордый *идол* обнимал...
И в их кругу *колосс* двуглавый...

Но вот одно слово, которое явно выпадает из этого круга высоких понятий:

Сверкали русские *штыки*...

Штыки — военный термин немецкого происхождения.[1] Это слово уже несколько разрушает замкнутость ряда. Но ощущение иностранного происхождения слова *штык* уже в значительной степени было утрачено ко времени Пушкина.

Наряду с этим встречаем слова экзотические, восточные, которые проникли к нам не через книжную традицию, а путем непосредственного общения с восточными народами. Некоторые из этих слов нам покажутся уже совершенно усвоенными, но то, что они не были вполне усвоены в 20-е годы XIX в. показывает следующая особенность: Пушкин сопровождает их примечаниями, разъясняющими их значение.

---

[1] По-видимому, исходным словом явилось немецкое «Stich» — укол, «stechen» — колоть. Воспринято оно через польский язык (sztych — то же значение, что в немецком). Значение оружия слово приобрело уже на русском языке.

В *ауле*, на своих порогах...
Обманы хитрых *узденей*...
Удары *шашек* их жестоких...
За *саклями* лежит...
К его устам *кумыс* прохладный...

Это варваризмы, конечно, иного рода, и они легко проникают в поэзию. Они оригинальны, непривычны и придают речи какой-то поэтический смысл, но уже не в духе классической красивости, а в духе романтической живописности.

Если мы обратимся к «Бахчисарайскому фонтану», то там примерно такая же картина: с одной стороны, варваризмы красивые, освященные уже со времен XVIII в., а с другой стороны, — экзотические. Но есть разница между этими экзотическими варваризмами в «Кавказском пленнике» и в «Бахчисарайском фонтане». В «Кавказском пленнике» — экзотические варваризмы, проникшие в наш язык непосредственно из русско-кавказских отношений, т. е. из непосредственного знакомства с Кавказом. А в «Бахчисарайском фонтане» берутся такие экзотические слова, которые имеют уже общеевропейское обращение. Восточный колорит, который создается по отношению к описаниям бахчисарайского гарема, имеет гораздо более обобщенный характер, чем в «Кавказском пленнике», где действительно рисовалась природа Кавказа. В «Бахчисарайском фонтане» создается какой-то довольно неясный восточный колорит, который одинаково годится и для Бахчисарая, и для Стамбула, и для иного восточного города. Восточный колорит здесь определяется такими словами: *гарем, евнух, шербет, факир, Алкоран*. Сравнительно беден репертуар, состоящий из слов, которые уже в XVIII в. получили всеобщее распространение в западноевропейских языках, а в романтический период особенно были распространены (например, в произведениях Байрона, Мура и др.). В то же время *сакля, кумыс, уздень, аул* — общеевропейского обращения не имели, ни в одном иностранном словаре они не значатся, за исключением, может быть, только *кумыса*, и то благодаря тому, что его заимствовали у русских.

В «Бахчисарайском фонтане» встречается тот же круг западных варваризмов, что и в более ранних поэмах:

Вокруг игривого *фонтана*...
Как рыба в ясной глубине
На *мраморном* ходила дне...
Как *пальма*, смятая грозою...
Вокруг *лилейного* чела...
Волшебной *арфой* оживляла...
Вдали, под тихой *лавров* сенью...

Лампады свет уединенный...
И крест, любви *симво́л* священный...

Символ — слово, получившее уже достаточное распространение в качестве церковного, к этому времени свое церковное значение уже утратило.

Вот это слово в другой комбинации:

Символ, конечно, дерзновенный,
Незнанья жалкая вина.

И еще слова:

Спорхнувший с неба сын *эдема,*
Казалось, *ангел* почивал...

Сквозь весь романтический период поэтического творчества Пушкина проходит «высокая» лексика, отобранная поэтами XVIII в. Разрушение этой лексики начнется уже значительно позднее.

Если мы обратимся к такому произведению Пушкина, как «Граф Нулин», то здесь мы найдем уже варваризмы совсем иного порядка. «Граф Нулин» — поэма не романтическая. Эта поэма писалась тогда, когда Пушкин уже довольно далеко продвинулся в создании «Евгения Онегина», знаменующего реалистический период его творчества. «Граф Нулин» написан в том же стиле. Варваризмы в нем иного рода, чем в поэзии XVIII в.:

За пазухой во *фляжке ром...*
И рог на *бронзовой* цепочке...

Или:

Презренной *прозой* говоря...
К несчастью, *героиня* наша...

Героиня — высокое слово. Но здесь оно применено совсем в ином значении. У Ломоносова «герой» и «героиня» обозначали тех, кто совершал доблестные подвиги. В «Графе Нулине» «героиня» — литературоведческий термин. Имеется в виду героиня романа, центральное лицо повествования. Наталья Павловна не могла претендовать ни на геройство, ни на доблестный характер.

Такое терминологическое употребление слова «героиня» не было известно поэзии XVIII в.

У *эмигрантки* Фальбала...

Пред ней открыт четвертый *том*
Сентиментального романа...
Роман *классический,* старинный...
Без *романтических* затей...

........*шаль* накинуть....[1]
Кой-как тащится *экипаж*...
С запасом *фраков* и *жилетов*,
Шляп, вееров, плащей, *корсетов*...
Булавок, запонок, *лорнетов*,
Цветных платков, чулков *à jour*...

При этом *ажур* даже пишется по-французски.

Вот какие отдельные слова встречаются в «Графе Нулине»: *карикатура, роман, bons-mots* (опять пишется по-французски), *мотивы;* и дальше в русском контексте встречается *et cetera* вместо «и т. д.»; затем: — *рюши, банты, водевиль, кокетство, капот, сигара, лампа* (не лампада), *шпиц, галстук*.

Мы видим, что лексика совсем другая, резко нарушающая тот канон, который создался в XVIII в., и лексика эта несколько иного происхождения.

В неменьшей степени такой же стиль наблюдается и в «Евгении Онегине», особенно в первых главах:

В последнем вкусе туалетом
Заняв ваш любопытный взгляд,
Я мог бы пред ученым светом
Здесь описать его наряд.
Конечно б это было смело,
Описывать мое же дело:
Но *панталоны, фрак, жилет*
Всех этих слов на русском нет;
А вижу я, винюсь пред вами,
Что уж и так мой бедный слог
Пестреть гораздо б меньше мог
Иноплеменными словами,
Хоть и заглядывал я встарь
В Академический словарь.

(Гл. I, строфа 26).

Как уже говорилось, Пушкин в своем романе пользовался разговорным стилем петербургского общества.

Можно было бы сказать, что «Граф Нулин» — поэма юмористическая, а соответствующие строфы «Евгения Онегина» выдержаны в ироническом тоне, а поэтому совершенно естественно, что там нормы высокого отброшены и господствует подобная лексика, как это было в стихах Державина, что, может быть, ирония Пушкина и сказывается в том, что он отказался от «океанов» и «перлов» и перешел к «жилетам» и прочим подобным вещам. Но если мы возьмем дальнейшее развитие поэзии Пушкина и остановимся, например, на «Медном всаднике», то увидим, что и здесь Пушкин кое в чем отступает от канона. Мы встречаем в «Медном всаднике» «высокие» варваризмы, усвоенные поэзией XVIII в., но наряду с этим уже определенной струей врывается новый слой бытовых варваризмов.

[1] Слово *шаль* вошло в европейский обиход в самом конце XVIII в. Особенно оно получило распространение в 10-х и 20-х годах XIX в., когда вошли в моду дорогие кашмировые шали.

Все *флаги* в гости будут к нам...
Порфироносная вдова...
Береговой ее *гранит*...

Гранит — здесь не совсем в том смысле, как металлы и минералы у Ломоносова, а здесь конкретное понятие — гранитная набережная. Есть еще случай, когда Пушкин возвращается к «высокому» употреблению слова *лампада:*

Пишу, читаю без *лампады*...

В «Графе Нулине» уже не было *лампады,* а была *лампа;* здесь *лампада,* причем речь идет об обыкновенной лампе.

Но наряду с «высокими» варваризмами в поэме «Медный всадник» встречаем варваризмы бытовые:

. . . . и говор *балов*
Шипенье пенистых *бокалов*
И *пунша* пламень голубой.

Здесь же рядом «высокие» слова:

И побежденная *стихия*...

И дальше:

Стряхнул *шинель,* разделся, лег...
. . . . на *балкон*
Печален, смутен вышел он...
Его пустились *генералы*...

И это не находится в противоречии со стихами:

На звере *мраморном* верхом...
Кумир на *бронзовом* коне...

Тем более, что здесь ни *мрамор,* ни *бронза* не являются знаками особой роскоши, введены не для создания впечатления пышности и красоты, а точно определяют материал, из которого львы у подъезда Монферановского дома и конь на памятнике Фальконета. Строгого ограничения лексики иностранного происхождения только кругом высоких семантических гнезд уже нет, происходит разрушение старого канона.

Это изменение в лексике было подготовлено в период сентиментализма, в период Карамзина. В каждый период имеется та или иная жанровая гегемония. Бывают, например, периоды, когда единственно достойной считается драматическая форма; бывают периоды, когда единственно достойными считаются высокие лирические стихотворные жанры; а бывают периоды, когда гегемония переходит к прозе. В этом отношении типична середина XIX в., когда, собственно, один только Некрасов, удерживая одно из первых мест в литературе, писал стихи, хотя

господство принадлежало прозаикам; писать стихи казалось чем-то странным, устарелым, во всяком случае менее значительным, чем создавать прозаические романы; начиная от Гоголя, господствовала проза. Потом имеются периоды, когда снова поэзия начинала выдвигаться, хотя проза потом уже никогда не уступала первого места.

В классический период проза считалась низким жанром. Недаром существовало выражение: «презренной прозой говоря». И действительно, в XVIII в. проза не покушалась равняться с поэзией.

В период сентиментализма мы видим укрепление литературной репутации прозы. Карамзин, правда, писал стихи, но всё же он более силен прозой. Проза на некоторое время выдвигается на первый план. А так как мы знаем, что в эпоху сентиментализма стремились к среднему стилю, близкому к разговорному, то эта проза культивировала иную лексику, чем поэзия классицизма. Пришло это не сразу. Сначала была ориентация на словоупотребление, присущее XVIII в., потом узкие границы употребления варваризмов постепенно расшатывались. Поэтика Карамзина тоже не допускала того, что тогда называлось грубостью и «низкостью»; «высокость» была, но высокость, близкая к светскому изяществу.

Если взять гражданственные речи Карамзина, например «Похвальное слово Екатерине», то там мы еще находимся в пределах лексики XVIII в. *Ораторы, история, планетные системы, эпохи, величественный феатр их действий, атмосфера, астролог* — подобный круг варваризмов не противоречит принципу их отбора в «высокой» поэзии предшествующего века.

Но если мы перейдем от «высокого» стиля, от торжественной речи к обычному стилю повестей Карамзина, то там уже кое-что меняется. Там к «высоким» варваризмам примешиваются новые слова: *нектар из рук Гебы, розы и мирты, зеленый покров Натуры, восхитительная музыка, Зефир, платоническая любовь, карикатура,*[1] *человеческая форма, минерал, поэт, психолог, романический...*

Если мы обратимся к повести «Юлия», то здесь вторгаются и бытовые слова: *играл ролю томного меланхолика, каламбур, лексикон анекдотов, будете в концерте, на горизонте большого света явился новый феномен...*

Горизонт встречался у Ломоносова в рифме со словом *Понт.* Но здесь — *горизонт большого света,* т. е. слово понимается в переносном значении, при этом стилистически сниженном. Далее мы читаем: *воображение есть микроскоп, тайная эластическая*

[1] Слово это — итальянского происхождения (caricatura), но проникло к нам в конце XVIII в., по-видимому, через немецкий язык, на что указывает державинская орфография «каррикатура», соответствующая старой немецкой орфографии, исторически ошибочной. Ныне и по-немецки, и по-русски слово пишется с одним «р».

сила, карета, розовая гирлянда, портрет, логик, не выходила из своего кабинета, после сей истории... История — здесь не наука, а приключение. Появляется слово *пульс*. Рядом с *миртами* и *пальмами* появляется *розмарин*. Среди этих новых варваризмов особое место занимают слова психологического наполнения, но главным образом имеющие связь с светской жизнью.

Проза подготовила внедрение в литературный язык, в язык сравнительно «высокого» порядка, бытовых слов, и в числе этих бытовых слов стали проникать слова иностранные. Твердая граница между русскими и нерусскими словами была разрушена, абсолютный запрет пал. Поэзия несколько отставала от прозы. Но когда поэзия переходила на реалистические рельсы, то прежде всего в ней отражалась поэтическая лексика. Когда Пушкин писал «Графа Нулина», то он этих слов не вводил в литературу, а только передвинул их из уже установившегося прозаического языка в стихотворный язык, и тем самым уже распространил на все жанры эту возможность употребления иностранных слов. С тех пор, собственно говоря, уже нет строго очерченного круга допустимых или недопустимых в поэзии иностранных слов. И если мы возьмем писателей послепушкинского периода, то у них эти иностранные слова фигурируют наравне с русскими без особого отличия от них.

Возьмем, например, прозаический «Тарантас» В. А. Соллогуба (1845 г., непосредственно за периодом Пушкина и Гоголя). Там иностранные слова нисколько не отличаются от соответствующих русских слов, и никак им не противопоставляются:

«Огромный вязаный *шарф* с радужными отливами — драгоценный признак супружеского долготерпения — обвязывал его мощную шею... Вообразите два длинные шеста, две *параллельные* дубины, неизмеримые и бесконечные; посреди них как будто брошена нечаянно огромная корзина... всё это странное создание кажется издали каким-то диким порождением *фантастического* мира... Кругом всего тарантаса нанизаны кульки и *картоны*. В одном из них чепчик *и пунцовый тюрбан* с Кузнецкого моста, от *мадам* Лебур для супруги Василия Ивановича; в других детские книги, куклы и игрушки для детей Василия Ивановича, и, сверх того, две *лампы* для дома, несколько посуды для *кухни* и даже несколько *колониальных провизий* для стола Василия Ивановича, всё купленное по данному из деревни *реестру...*» (Гл. II).

Слова иностранные, усвоенные русским разговорным языком, получают полное право гражданства, понятие варваризма в абсолютном смысле исчезает. Стихи всегда несколько архаичнее, там еще сторонятся этого, и то в стихах натуральной школы уже такого запрета на иностранные слова нет. Вот типичные стихи 40-х годов:

В собранье пусто: членов непременных
Четыре человека каждый день
Встречать наскучило; читать газеты лень;
Журналы запоздали; нет военных;

Все в *экспедиции*, — и там пока в горах,
Не дальше, может быть, как только в ста верстах,
Идет резня (Шамиль воюет),
Для нас решительно войны не существует.
После обеда мы играем *роль* богов,
И, неспособные заняться даже вздором,
Завесив окна *коленкором*,
Лежим...

(Полонский, «Прогулка по Тифлису», 1846).

В дальнейшем иностранные слова лишаются своей стилистической особенности, за исключением, может быть, традиционных форм поэзии, всё более являющихся достоянием эпигонов.

В качестве варваризмов можно отметить только слова, заведомо не усвоенные русским литературным языком и по большей части не имеющие точного перевода. Так, у Салтыкова-Щедрина:

«Что же касается до юниц, то и они, в мере своей специальности, содействуют возрождению семьи, т. е. удачно выходят замуж, и затем обнаруживают столько такта в распоряжении своим *атурами*,[1] что без труда завоевывают видные места в так называемом обществе» («Господа Головлевы», «Расчет»).

Или у Л. Толстого:

«Возвращаясь оттуда, я встретился в вагоне с вашим *бофрером* или вашего *бофрера* зятем...» («Анна Каренина», четвертая часть, IX).

Здесь эти слова употреблены как привычные в определенном кругу, как особенность «светского» разговора.

Таковы же иностранные слова в их неизменной форме, вставляемые в русскую речь: «Я знала ее belle-soeur»; «Уморительны мне твои engonements»[2] («Анна Каренина», вторая часть, XXXI).

Однако сохранилось некоторое недоверчивое отношение к новейшим иностранным словам, с которыми борются как в обыкновенном разговорном языке, так и в литературе. Если проследить работу писателей над языком в XIX — начале XX в., сравнить черновики с беловыми текстами, то видно, как писатели очищают свой текст от ненужных иностранных слов, если существуют равнозначные и равносильные русские выражения. Но это не есть стилистическая работа в смысле стилистики экспрессивной. Вообще язык очищается от ненужных слов, в том числе от варваризмов, и в этом сказывается стремление к чистоте языка, о котором уже говорилось ранее.

Таким образом, варваризмов как стилистического средства сейчас почти не существует. Единственное, что можно подразу-

---

[1] Нарядами, вообще всем, что содействует красоте женщин.
[2] Увлечение, восторг.

мевать под варваризмами, это новые заимствования, недавно проникшие, которые резко ощущаются как несвойственные русскому языку.

Сейчас классификация книжных слов ведется по принадлежности к специальным областям языка, а не по происхождению. Мы знаем термины разных наук, но слова *треугольник, предел* или *производная* как термины математики не отличаются стилистически от слов *гипотенуза, функция, дифференциал*. Таковы же термины техники, искусств, делопроизводства, спорта, торговли и т. д. Мы чувствуем только принадлежность слова к определенной терминологической области, но не обращаем внимания на его происхождение.

Варваризмы имели различную функцию не только в зависимости от смены литературных школ. В них имеются и некоторые специфические стилистические свойства, отличающие их от иных словарных фондов языка. Если оставить в стороне «красивые» варваризмы, то стилистической особенностью прочих варваризмов является конкретность их значений, несколько деловой характер, противоположный зыбкости и некоторой неопределенности слов поэтического обихода. В варваризмах больше прозы, чем поэзии, а потому в большей части случаев именно варваризмы дают то, что мы называем прозаизмом:

Я снова жизни полн — таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).
(Пушкин, «Осень», 1833).

Возьмем в качестве примера «Вальс» (1840) Бенедиктова. Здесь заметно намерение, с каким автор вставляет иностранные слова, — именно, чтобы придать некоторую конкретность описанию. Чтобы создать представление об обстановке бала, вводятся бытовые прозаизмы, главным образом из репертуара иностранных слов:

Всё блестит: цветы, кенкеты,[1]
И алмаз, и бирюза,
Люстры, звезды, эполеты,
Серьги, перстни и браслеты,
Кудри, фразы и глаза.
Всё в движеньи: воздух, люди,
Блонды, локоны и груди
И достойные венца
Ножки с тайным их обетом,
И страстями, и корсетом
Изнуренные сердца.

В предпоследнем стихе особенно ярко выступает эта функция варваризмов: рядом с абстрактным понятием *страсти* ставится слово *корсет*, которое очень конкретно.

[1] Кенкеты — особый тип масляной лампы, отличавшейся относительной яркостью света.

Одной из задач употребления иностранных слов была задача придать конкретность, ощутимость реальной, материальной вещи.

Подобное отношение к иностранным словам могло быть только в переходный период, когда еще запрет иностранных слов каким-то образом ощущался, когда вся старая поэзия была построена на принципе этого запрета.

Другой источник употребления иностранных слов — это местный колорит. Для романтизма особенно характерен восточный колорит. Он встречается не только у Пушкина, его можно встретить, например, в поэме Лермонтова «Демон»:

Покрыта белою *чадрой*
Княжна Тамара молодая
К Арагве ходит за водой.
(Ч. I, 5).

Звучит *зурна* и льются вина.
(Ч. I, 6).

Играет ветер рукавами
Его *чухи,* — кругом она
Вся галуном обложена.
(Ч. I, 10).

Надвинув на брови *папах,*
Отважный князь не молвил слова.
(Ч. I, 11).

Ко всем этим восточным словам Лермонтов дает пояснения: «Чадра — покрывало». «Зурна — вроде волынки». «Чуха — верхняя одежда с откидными рукавами». «Папах — шапка, вродеериванки».

Но в эпоху романтизма «колоритными» странами представлялись не только восточные. Освященными романтической экзотикой считались преимущественно южные страны. Сюда относятся: Греция, Италия (причем из Италии особенно любили выбирать Венецию), Испания. Пушкин писал в «Евгении Онегине»:

Адриатические волны,
О Брента! Нет, увижу вас,
И, вдохновенья снова полный,
Услышу ваш волшебный глас!
Он свят для внуков Аполлона!
По гордой лире Альбиона[1]
Он мне знаком, он мне родной.
Ночей Италии златой
Я негой наслажусь на воле,
С венецианкою младой,
То говорливой, то немой,
Плывя в таинственной гондоле,

[1] То есть — из произведений Байрона. Имеется в виду IV песнь «странствований» «Чайльд Гарольда», а также, может быть, «Ода Венеции» и трагедия «Марино Фальеро, венецианский дож».

С ней обретут уста мои
Язык Петрарки и любви.
(Гл. I, строфа 49).

Козлов пишет «Венецианскую ночь» (1824), где мы встречаем:

По водам скользят *гондолы*.
Искры брызжут под веслом,
Звуки нежной *баркаролы*
Веют легким ветерком.

Гондола и баркарола употреблены не столько для того, чтобы точно определить, каков тип лодки, или какой характер имела песня, сколько для того, чтобы связать представления наши с местными особенностями Венеции.

Эти слова являются своего рода лейтмотивами Венеции. Когда Ростопчина в стихотворении «Италия» (1831) упоминает Венецию, появляются те же слова:

Вдоль Бренты счастливой хочу я плыть в *гондоле*
И слышать Тассовых октав волшебный звук,
Напевы страстные его сердечных мук;
Иль в забытьи внимать веселой *баркароле*...

В том же году Лермонтов писал в стихотворении «Венеция»:

Студеная вечерняя волна
Едва шумит под веслами *гондолы*
И повторяет звуки *баркаролы*.

Мей в стихотворении «Баркарола» (1850) рифмует те же слова:

Волны няньчают *гондолу*...
«Спой, синьора, *баркаролу*...»

Увлечение словами, придающими экзотический колорит, продолжалось в течение сравнительно недолгого периода господства романтических направлений. Затем в литературе начинается реакция на это увлечение. Особенно ясна эта реакция из тех пародий, которые стали писать на «колоритное» употребление слов. В частности, такими пародиями прославился Козьма Прутков. Одной из жертв пародий Козьмы Пруткова был поэт Н. П. Щербина, известный своими новогреческими стихами. В его стихотворении «Письмо» (1847) имеются стихи:

Я теперь не в Афинах, мой друг:
В беотийской деревне живу я.
Мне за ленью писать недосуг...
Не под портиком храма сижу я...
. . . .
Я забыл об истмийских венках,
Агоры мне волнения чужды...
. . . .
Здесь от речи отвыкли уста:
Только слухом живу я да зреньем...
Красота, красота, красота! —
Я одно лишь твержу с умиленьем.

Эти стихи пародировал Козьма Прутков:

Письмо из Коринфа

Я недавно приехал в Коринф...
Вот ступени, а вот колоннада.
Я люблю здешних мраморных нимф
И истмийского шум водопада!
Целый день я на солнце сижу,
Трусь елеем вокруг поясницы
Между камней паросских слежу
За извивом слепой медяницы
Померанцы растут предо мной,
И на них в упоеньи гляжу я.
Дорог мне вожделенный покой...
«Красота! красота!» — всё твержу я.

(1854)

Козьма Прутков высмеивал и увлечение испанским колоритом, например:

Желание быть испанцем

Тихо над Альгамброй.
Дремлет вся натура.
Дремлет за́мок Памбра.
Спит Эстремадура.

Дайте мне мантилью,
Дайте мне гитару,
Дайте Инезилью,
Кастаньетов пару.

Дайте руку верную,
Два вершка булату,
Ревность непомерную,
Чашку шоколату.

Закурю сигару я,
Лишь взойдет луна...
Пусть дуэнья старая
Смотрит из окна!

. . . .

О синьора милая,
Здесь темно и серо...
Страсть кипит унылая
В вашем кавальеро.

Здесь, перед бананами,
Если не наскучу,
Я между фонтанами
Пропляшу качучу...
и т. д.

Это всё пародии на типичный романтический колорит, который держался в русской литературе одно время, сравнительно недолгое.

Сюда же относится и «исторический» испанский колорит, пародированный тем же Козьмой Прутковым в стихотворении «Осада Памбы» (1854). Здесь пародическая лексика заключена главным образом в собственных именах:

Девять лет дон Педро Гомец,
По прозванью Лев Кастильи,
Осаждает замок Памбу,
Молоком одним питаясь.
. . . .
А каплан его Диего
Так сказал себе сквозь зубы:
«Если б я был полководцем,
Я б обет дал есть лишь мясо,
Запивая сантуринским».
И, услышав то, Дон Педро
Произнес со громким смехом:
«Подарить ему барана;
Он изрядно подшутил».

Стихи эти отчасти пародируют перевод П. Катенина из Гердера «Романс о Сиде» (напечатан в 1832 г.):

Сыпали из окн пшеницы
Так, что в шляпу королю
И за пазуху Химене
Тьма насыпалася зерн;
И по зернушку всё вынул.
И в присутстве королевы,
У Химены сам король.
Как завидел Альвар-Фанец,
Так и заревел быком:
«Голова не так завидна,
Как рука у короля». —
«Четверик ему пшеницы
Дать, — сказал король, — а ты
Обойми его Химена,
Он изрядно подшутил».

Эти подражания испанским «романсам» были в моде в первую четверть XIX в., особенно в 20-е годы.

Романтический колорит проникал не только в стихи, но и в прозу. Типичный представитель романтической прозы такого рода у нас Марлинский. Возьмем его рассказ «Мулла-Нур» — произведение, полное восточных выражений. Мало того, что восточные слова герой произносит на турецком или татарском языке, целые фразы восточные записывает Марлинский русскими буквами. Это обыкновенно сочеталось с фразеологией, которая явилась калькированием, т. е. буквальным переводом, или, вернее, стилизацией под известные восточные выражения. Вот что мы читаем у Марлинского:

«Набравшись вдохновения свыше и дыму из кальяна, он изронил золотое слово из уст своих, смешанное с благоуханием ширазского табаку:

«— Аман, аман, взываете вы к Аллаху! А! дербенцы принялись, небось, пощады просить у бога и тузить себя в грудь и с горя щипать себе бороду! И вы думаете, что Аллах будет так прост, что за одно слово простит вас, что поверит на слово вашему раскаянию? Хайр, йолдашлар, хайр! [1] Наевшись грязи, Корана не целуют...»

---

[1] Нет, товарищи, нет!

«Хорошо сказал наш сафия[1] свое поучение, и самому стало хорошо. Вокруг него все жужжали как пчелы: «дюрюст сюз! герчек—диды! Аллах, иншаллах!»[2] И все как пчелы кормили его медом похвал...»

С экзотизмом иностранных слов сходен и экзотизм собственных имен, как это уже отмечалось в пародиях Козьмы Пруткова. Для создания местного колорита прибегали часато к перечням своеобразных наименований. Так, о Кавказе Жуковский писал:

Там всё является очам
Великолепие творенья!
Но там — среди уединенья
Долин, таящихся в горах, —
Гнездятся и балкар, и бах,
И абазех, и камукинец,
И карбулак, и абазинец,
И чечереец, и шапсук;
Пищаль, кольчуга, сабля, лук
И конь — соратник быстроногий —
Их и сокровища и боги...

(«К Воейкову», 1814).

Стилистический эффект применения варваризмов в литературе часто строится на отрицательном отношении к тем злоупотреблениям иностранными словами в жизни, какие подчас наблюдаются в различной исторической и бытовой обстановке.

Так, для сатирической литературы XVIII в. характерна тема галломании, увлечения поверхностной стороной усвоения французских обычаев, иногда в их отрицательных сторонах. В комедиях, в сатирических журналах того времени галлицизмы выступают именно как характеристика отрицательной стороны разговорного стиля. Например, в «Живописце» 1772 г. напечатано письмо, куда вкраплены следующие фразы:

«Не удивляйся, я тебе это растолкую: как привяжется он ко мне со своими *декларасьенами*[3] и клятвами, что он от любви ко мне сходит с ума, то я сперва говорю ему *отцепись*, но он *никак* не отстает, после этого *резонирую*, что стыдно и глупо быть мужу влюблену в свою жену...»

Здесь болтовня молодой модной дамы пересыпается наряду с характерными русскими словами (*отцепись, никак*) и иностранными словами, и это злоупотребление иностранными словами служит предметом сатирического изображения. Но иностранные слова здесь взяты не сами по себе, а как элементы жаргона щеголих, почему они и фигурируют на равных правах с модными русскими речениями. Задача сатиры явствует из заключительных слов, якобы обращенных корреспонденткой к редактору журнала: «Услужи, радость, мне, собери все наши

---

[1] Красноречивый человек.
[2] Неправильно! Верно сказал! Дай-то бог!
[3] Признаниями, объяснениями, от французского déclarations.

модные слова и напечатай их особливою книжкою под именем *Модного дамского словаря».*

На этой почве появилась в русской поэзии особая сатирическая форма, именуемая макаронической.

Макароническая поэзия — это поэзия комическая, в которой соединены русские фразы с иностранными фразами или отдельными иностранными словами. Например, И. М. Долгорукий писал стихи в этом роде, правда, без особой сатирической направленности. Звучат эти стихи довольно дико:

Dès ce moment j'arrive от дяди,
A sa campagne обедал я;
De me revoir, ах, вы не ради;
Votre froideur крушит меня.
Mais si vous dites: останься с нами,
Quel bonheur будет оттого!
Qui veut à tout moment быть с вами,
Pour qui vous êtes милей всего. [1]

Весь комизм здесь в том, что полстиха пишутся по-французски, полстиха по-русски.

Макароническая поэзия происхождения не русского; как показывает само слово, поэзия эта возникла в Италии (макароны — блюдо итальянского происхождения). [2] Был в Италии поэт, ныне забытый Тифи дельи Одаси, который около 1490 г. написал такое макароническое произведение, которое так и называлось «Maccaronea». Оно послужило началом многих подобных произведений сначала в Италии, затем это перешло во Францию, из Франции — в другие страны. Но есть существенная разница между русским макароническим стилем и макароникой итальянской и французской, т. е. романской, а за ней и на других западных языках, например на немецком и на английском. Западная макароника основана на том, что официальным, книжным, научным языком в странах этих языков был латинский, но так как латинский язык — язык мертвый и обучались ему медики и юристы довольно плохо, то они, сами того не замечая, портили эту латынь, вмешивая туда слова своего языка. Макаронические поэмы пародировали язык человека, плохо владеющего латинским языком, но претендующего на то, что он им владеет. В наиболее яркой форме подобный жаргон изображен в речах парижского студента, выведенного в книге Рабле о Гаргантюа. Комедия Мольера «Мнимый больной» завершается буффонадой, построенной на макароническом

---

[1] Перевод (русские слова заключены в скобки): «Я только что приехал (от дяди). У него в деревне (обедал я); снова встретиться со мной (ах, вы не ради); ваша холодность (крушит меня). Но если вы скажете: (останься с нами), какое счастье (будет от того!) тому, кто в любое мгновение желает (быть с вами), для кого вы (милей всего).

[2] Этим словом обозначались не только известные всем макароны, но особое кондитерское блюдо, состоявшее из смеси разных ингредиентов.

стиле — торжественным посвящением в медики, во время которого обязательная в таких случаях латынь отличается тем, что в нее непрерывно вторгается французская речь. Лексика этого буффонадного обряда в большей своей части всё-таки французская, хотя этим французским словам и приданы какие-то псевдолатинские грамматические формы. Вот как это звучит у Мольера:

Praeses

Juras gardare statuta
Per Facultatem praescripta,
Cum sensu et jugeamento?

Bachelierus

Juro.

Praeses

Essere in omnibus
Consultationibus
Ancieni aviso,
Aut bono,
Aut mauvaiso!

Bachelierus

Juro.

Здесь сразу трудно разобрать, где кончается латынь и где начинается французский язык. На самом деле это всё латинизированные французские слова. Так, уже в наименовании действующих лиц слово «баккалавр» дано не в принятой в средние века латинской форме «baccalarius», а в латинизированной французской (по-французски «bachelier», что и сохранено здесь, но с прибавлением латинского окончания «us»). Смысл этой тарабарщины следующий: «Клянешься ли ты, что будешь благоразумно и рассудительно соблюдать статуты, предписанные факультетом?» На что баккалавр отвечает: «Клянусь». «Быть во всех консультациях старого мнения, хорошо ли оно или плохо?» — «Клянусь». В конце концов признают его достойным магистерской степени и хор поет: «Dignus, dignus es intrare in nostro docto corpore», т. е. «Достоин войти в наш ученый состав».[1]

Макароническая поэзия на Западе являлась по преимуществу пародией на плохую, «кухонную» латынь, которую употребляли педанты в лице адвокатов, медиков и прочих представителей профессий, пользовавшихся латинским языком.

В России чисто формально этот термин «макаронический» был перенесен на стихи вроде тех, которые написал Долгорукий. Этот жанр представлен не очень широко в русской лите-

---

[1] Дело усложняется еще тем, что эта «латынь» читалась на французский лад, с ударением на последнем слоге (intraré и corporé, что составляло рифму) и с французским произношением латинских начертаний.

ратуре, так как лишен был прочной бытовой основы. Наиболее известным произведением в этой области, пользовавшимся в свое время необычайным успехом, является поэма Мятлева, очень длинная (в этом один из главных ее недостатков), под названием «Сенсации и замечания г-жи Курдюковой за границею, дан л'этранже». Как можно судить по фамилии героини (г-жа Курдюкова), речь здесь идет не о том злоупотреблении французским языком, которое замечалось в дворянском обществе; Курдюкова — фамилия купечески-мещанского распространения. Здесь автор пародирует не ту дворянскую галломанию, которую пародировали писатели XVIII в., а галломанию омещаненную. Она возникла тогда, когда эта мода, уже оставленная в верхушечных кругах общества, переходит в средние, мещанские круги, которые тянутся за аристократическим обществом в этом злоупотреблении французским языком (поэма напечатана в трех томах в 1840—1844 гг.). Вот как звучит эта пародия Мятлева:

Задымился пароход,
В колокольчик застучали,
Все платками замахали;
Завозились ле мушуар [1];
Все кричат: «Адье, бонсуар.
Ревене, не м'ублие па!» [2]
Отвязалася зацепа;
Мы пустились по водам,
Как старинная мадам
При начале менуэта.

Или дальше на пароходе:

Я взошла. Зовут обедать.
Хорошо б дине [3] отведать.
Но куды, — уж места нет!
Пропадает мой обед.
Я на палубу взбежала,
Капитана отыскала;
Говорю: «Мон капитен...» [4]
Он в ответ мне: «нихт ферштейн». [5]
Немец на беду копченый,
По-французски неученый.
Я не знаю л'алеман; [6]
Ну, признаться, се шарман. [7]

Вся эта длинная поэма построена в таком стиле.

Проникновение иностранных слов в среду, чуждую книжной культуры, нередко являлось предметом изображения в литературе, преимущественно среднего стиля.

[1] Платки.
[2] Прощайте, возвращайтесь, не забывайте меня.
[3] Обед.
[4] Господин капитан.
[5] Не понимаю (эти слова по-немецки).
[6] Немецкий язык.
[7] Прелестно!

Подобный пример применения иностранных слов в среде, которая не понимает их значения, мы находим в романе «Отцы и дети», где дана характеристика нового управляющего, приходившего к Кирсанову жаловаться на то, что работник Фома *дибоширничает* и от рук отбился. «Такой уж он Езоп, — сказал он между прочим, — всюду *протестовал* себя дурным человеком; поживет и с глупостью отойдет». Это употребление слов *дибоширничает, протестовал* и проч. характеризует уже мещанское употребление иностранных слов.

Сюда примыкает еще одно литературное явление. Для мещанского говора (т. е. для языка малокультурных городских слоев) характерно переосмысление иностранных слов на русский лад. Естественно, что человек, не знающий языка, не может связать слова, которые он произносит, с системой иностранного языка и с иностранным словопроизводством, поэтому является попытка связать эти слова с системой русского языка, осмыслить их, исходя из русских корней.

В комедии А. Н. Островского «Свои собаки грызутся, чужая не приставай», в разговоре мамаши Бальзаминовой с сыном (картина I, явл. 6) разъясняется техника народной этимологии:

«Бальзаминова. Вот что, Миша, есть такие французские слова, очень похожие на русские, я их много знаю; ты бы их заучил когда, на досуге. Послушаешь иногда на именинах или где на свадьбе, как молодые кавалеры с барышнями разговаривают, — просто прелесть слушать.

Бальзаминов. Какие же это слова, маменька? Ведь как знать, может быть, они мне на пользу пойдут.

Бальзаминова. Разумеется, на пользу. Вот слушай! Ты всё говоришь: «Я гулять пойду!» Это, Миша, не хорошо. Лучше скажи: «Я хочу проминаж сделать!»

Бальзаминов. Да-с, маменька, это лучше. Это вы правду говорите. Проминаж лучше.

Бальзаминова. Про кого дурно говорят, это — мараль.

Бальзаминов. Это я знаю-с.

Бальзаминова. Коль человек или вещь какая-нибудь не стоит внимания, ничтожная какая-нибудь, — как про нее сказать? Дрянь? Это кажется как-то неловко. Лучше сказать по-французски: «Гольтепа!»

Бальзаминов. Гольтепа. Да, это хорошо.

Бальзаминова. А вот, если кто заважничает, очень возмечтает о себе, и вдруг ему форс-то собьют, — это «асаже» называется.

Бальзаминов. Я этого, маменька, не знал, а это слово хорошее. Асаже, асаже...»

В таком духе ведется разговор у маменьки с сыном. Здесь имеется психологическая мотивировка народной этимологии. С одной стороны, иностранные слова являются признаками какой-то культурности, какого-то «галантерейного обхождения» («просто прелесть слушать»), а с другой стороны, при усвоении они осмысляются как видоизменение русских слов («французские слова, очень похожие на русские»). Некоторые слова здесь действительно искаженные французские, а другие просто изобретенные. Трудно, например, сказать, от какого французского

слова происходит *асаже*, скорее всего, это русское слово (осажу), но с французским окончанием. Русского происхождения слово *гольтепа.*[1] *Мараль* — от глагола марать. *Проминаж* — сильно искаженное французское слово, осмысленное как русское. В этом и заключается техника народных этимологий. В действительности народная этимология бывает не так осмыслена, как в этих литературных примерах, но иногда она к этому приближается.

Примером широкого применения народных этимологий является классический в этом отношении рассказ Лескова «Левша» («Сказ о тульском косом левше и о стальной блохе»). Этот рассказ насыщен иностранными словами в русском осмыслении, при этом не только иностранными словами, но иной раз и словами более или менее книжными. Весь сказ ведется от имени тульского мастерового, т. е. человека, который приближается по социальному состоянию к мещанскому слою, к тому же типу, что и герои А. Н. Островского, Бальзаминова с сыном. Рассказчик очень любит иностранные слова, причем слова эти такого типа: *публицейские ведомости*, в которых печатаются *клеветоны; буреметр* (барометр); *микроскоп* переделывается в *мелкоскоп*, фамилия министра иностранных дел *Нессельроде* переделывается в *Кисельвроде; пуддинг* превращается в *студинг* (горячий студинг в огне); *Аполлон Бельведерский* превращается в *Аболона полведерского; инфузория — в нимфозорию*, а те *вариации*, которые она проделывает, превращаются в *вероящии;* переделываются и русские слова: *Средиземное море — Твердиземное море, водолаз — водоглаз.*

Это, конечно, изобретено самим Лесковым, который очень любил всякие языковые редкости, экстракты.

Разговорный язык: диалектизмы, просторечие, арго

Устная речь являлась постоянным и неиссякаемым источником стилистических средств в художественной литературе. Совершенно естественно, что литературные герои характеризуются также и особенностями их разговорного языка. В стилистическом отношении явления, наблюдаемые в устной речи, чрезвычайно разнообразны и по своему происхождению, и по применению.

По происхождению формы разговорной речи разнообразятся в зависимости от той среды говорящих, которой наиболее свойственно то или иное слово или оборот речи. Здесь приходится учитывать наличие в дифференцированном обществе прежних веков разных культурно-социальных уровней, затем существование более или менее замкнутых профессиональных групп и, наконец, наличие особенностей речи, присущих различным

---

[1] Даль в своем словаре производит это слово от «голь» и сопоставляет со словом «голытьба» и подобными.

местностям. Всякие такого рода особенности составляют систему диалектов и жаргонов языка.

Зависимость от обстоятельств выражается в том, что одни и те же люди в различных случаях жизни применяют разную лексику, фразеологию, синтаксические обороты. Здесь приходится учитывать некоторую градацию речи от дружески-интимной до официальной.

Все формы речи расцениваются в зависимости от их соотношения с литературным письменным языком, разумея под последним письменную деловую речь. Люди не могут во всех обстоятельствах жизни ограничиваться средствами деловой речи, почему естественно возникают такие ходовые выражения, которые были бы неуместны в деловых отношениях, особенно между людьми мало знакомыми друг с другом. Эти выражения находятся в разном отношении к строгим нормам литературного делового языка. Степень запрета, налагаемого на ходовые формы устной речи, различна. Некоторые формы допустимы в свободном разговоре, хотя и отвергаются школьной грамматикой, некоторые запретны и рассматриваются как примета неграмотной, необразованной, некультурной речи. Возьмем простой пример: в русском языке имеются притяжательные местоимения только для первых двух лиц (*мой, твой, наш, ваш*) и возвратное *свой,* для третьего лица по нормам школьной грамматики употребляются вместо них соответственные родительные падежи личных местоимений: *его* отец, *ее* сестра, *их* братья. Однако в разговорной речи допустима форма *ихний,* отвергаемая школьной грамматикой. Эту форму можно встретить и в письменной речи, например в художественном произведении даже в авторских словах.

Так, в «Подростке» Достоевского, написанном в форме записок героя, но вполне литературным языком, мы читаем: «И вдруг теперь оказывается, что в *ихней* прежней комнате живет какой-то человек» (ч. III, гл. первая, II) и здесь же «веселый след *его* остался на *его* лице» и «гладил *ее* милое лицо, *ее* впалые щеки». Подобное же применение слова *ихний* мы найдем у Писемского, у Л. Леонова и многих других писателей.

Эта форма совершенно запрещена в деловой литературе; совершенно немыслимо, например, такое изложение геометрической теоремы: «два треугольника равны, если *ихние* три стороны равны попарно». Однако в устной речи эта форма вообще не свидетельствует о том, что говорящий не владеет литературным языком и не знает элементарных запретов грамматики. Только в редких случаях в сочетании с другими признаками это слово может являться одной из характерных черт малокультурной речи. Например, в речи Липочки из комедии Островского «Свои люди — сочтемся»: «Известно, он благородный человек, так и действует по-деликатному. В *ихнем* кругу всегда так делают». Этому предшествует ее же реплика:

«Зачем вы отказали жениху? Чем не бесподобная партия? Чем не Капидон? Что вы нашли в нем легковерного?» Ее речи свойственны выражения: «Страм встречаться с знакомыми», «беспременно найдите» и т. п.

Наряду с формой *ихний* существуют и формы *евоный* и *ейный*. Эти формы совершенно исключены не только из письменной речи, но и из устной речи литературно-образованных людей; они являются достоянием среды некультурной (в смысле владения литературной речью), словами «неправильными» со всех точек зрения. В литературе подобные слова допускаются только в прямую речь персонажей для показания их культурного уровня:

«— А ты читал сочинения Пушкина?

— Не, бают, опасно много читать — кто много евоные сочинения читает, того, бают, смерть скоро захватит!» (Ив. Щеглов. «По следам пушкинского торжества»).

— Пушкин ейному тятеньке был вроде, как благодетель» (там же).

Точно так же нелитературным является оборот, в котором вместо обычных форм прошедшего времени употребляется деепричастие *я к этому привыкши;* впрочем, запрет на эту форму речи не имеет той степени строгости, как запрет на слова *евоный* и *ейный*.

Таким образом, степень запретности бывает различная, что показывает наличие разных степеней своеобразия устной речи в ее отличии от речи письменной.

Самый репертуар слов разговорной речи мыслится в зависимости от того, с кем говорит человек — с людьми или близкими, с которыми его связывают дружеские, приятельские или товарищеские отношения, или с лицом иной среды, иного положения. Зависит подбор слов и от эмоционального состояния говорящего.

Как частный случай особой лексики можно отметить особый стиль подобострастия, который выражается в отношениях слуги к барину и особенно был присущ крепостному праву; впрочем, он сохранился в профессиональном лакейском языке и много позднее. Это слова типа *изволит сделать* вместо простого *сделает, пожалует* в двух значениях: «подарит» и «придет», *почивает* в значении «спит», *кушает* в значении «ест»; слова вроде *благодетель, милостиво.*

Марлинский так передавал язык современного ему купечества:

Купчик постарее, пошептав с другим, подходит ко мне, охорашиваясь и потряхивая кудрями:

«Позвольте попросить позволения узнать, с кем то есть имеем осчастливленную честь говорить-с?

«*Я*. Я не говорю с вами.

«*Он*. Так-с, всеконечно-с, дело дорожное-с! Я, ведь, впрочем, не для ради чего иного прочего, а так, из компанства, хотел только, утрудив, побеспокоя

вас, попросить соблаговоления, чтобы нашему чайнику возыметь соединяемое купносообщение с этим самоваром-с. Попросту, так сказать-с, малую толику водицы-с!»

И далее, глядя на портрет генерала Кульнева, героя 1812 года, тот же купчик говорил:

«Вот, батюшка, была в 12-м-то году кампания, так уж кампания-с! уж можно сказать, что богатель! Французские все армии, да и войски уничтожительно истреблены с двунадесятью язык, и по делам супостату-с. Вся антирель теперь в Москве лежит: пушек-с, как моркови. Позвольте, к слову стало узнать-с: достохвальный и знаменитый генерал Кульнев в конном или в кавалерицком полку служительство производить быть имел?» («Новый русский язык»).

Система языка одного и того же лица зависит от его настроения и условий, в которых он говорит. Дома, в семейной дружеской обстановке никто не разговаривает тем языком, к которому прибегает в официальной обстановке, в публичной речи; здесь создается некая интимная речь, которая тоже имеет разные оттенки в зависимости от интимности той среды, в которой возникает данная речь.

Всё это указывает на чрезвычайную пестроту разговорных форм речи.

Условно можно рассматривать три основных класса устной речи, предполагая, что в каждом классе имеется много подразделений.

Первый класс — это д и а л е к т и з м ы, т. е. слова, принадлежащие местным говорам. Местные говоры, как известно, распространены преимущественно в деревне, т. е. являются особенностью крестьянской речи. В XVIII—XIX вв. масса крестьянства была неграмотна; поэтому крестьяне были лишены возможности приобщаться к формам литературного языка. Это способствовало устойчивости, сохранению диалектных особенностей в каждой местности, причем диалектная речь по местностям носит очень дробный характер, т. е. бывает так, что в соседних деревнях говорят по-разному.

Конечно, при отсутствии грамоты, при отсутствии широкого общения эти местные особенности сильно развиваются и очень устойчивы. В настоящее время, когда грамотность стала всеобщей, когда появилось радио, звуковое кино, благодаря которым люди не только читают литературную речь, но и слышат ее всё время, ежедневно, — диалекты, естественно, переживают некий кризис. Они сохраняются еще как домашняя, интимная речь, но, конечно, деревня наша уже стала двуязычной, т. е. все уже пользуются наряду с диалектом и литературной речью.

Диалектизмы — это разные слова местного (т. е. преимущественно крестьянского) обихода, не проникшие в литературную речь, вроде *силеток* (животное этого года рождения), или *лоншак* (животное на втором году жизни), или *орать* (пахать),

или *шабер* (сосед), *кочет* (петух) и т. д. Эти слова имеют довольно широкое распространение в определенных местностях.

От диалектизмов, которые имеют окраску не только областную, но и социальную, как язык крестьянства, следует отличать провинциализмы, областные слова, которые имеют более широкое хождение, употребляются не только в деревне (хотя преимущественно в деревне), но и в городе, в речи говорящих на литературном русском языке. К диалектизмам почти всегда имеются синонимы в литературном языке. Вместо *орать* можно сказать *пахать, вместо шабер — сосед.* Областные же слова — это слова, большей частью связанные с каким-нибудь явлением местного порядка, которые не имеют соответствующего термина в общелитературном языке. Таковы, например, названия некоторых растений, животных. *Клубникой* в Москве называют то, что в Ленинграде называют *земляникой* и наоборот, т. е. существует расхождение в самых элементарных словах. Это относится и к быту, и к природе. В тех областях, где много болот, особенно развита географическая терминология, определяющая разные виды болот. Эти слова употребляются всеми в данной местности. Тургенев, например, в «Записках охотника» употребляет слово *площадь* и здесь же его комментирует, указывая, что это слово Орловской губернии.

Граница между провинциализмами и диалектизмами не всегда ясна, но стилистическое их различие вообще значительно, так как диалектизмы являются особенностью крестьянского говора, а областные слова особенностью говора определенной местности, независимо от социального состояния говорящего.

Потребность изображения крестьянской речи свелась к тому, что образовался некий запас слов, характерных вообще для крестьян. Это то, что раньше обозначалось словом «простонародное». Это слова, на которых есть какой-то своеобразный налет крестьянской речи, хотя эти слова и не твердо связаны с определенным диалектом, а имеют хождение в разных областях.

Второй класс — то, что можно назвать п р о с т о р е ч и е м и что характеризует в одинаковой степени как людей, не говорящих на литературном языке, так и людей, говорящих на литературном языке.

Под просторечием подразумевается такая форма речи, которая не рекомендуется литературными нормами, но которая фактически в свободной, интимной, не публичной речи охотно употребляется. Употребляется просторечие и в литературе. Например, слово *ребята* как обращение («Ну, ребята, пойдемте!»). Это не официальное обращение, а просторечное, но это может произнести любой человек, независимо от степени его культуры.

Класс просторечия в свою очередь распадается на более мелкие группы, которые расцениваются обыкновенно с точки

зрения большего или меньшего запрета, падающего на эти слова. Есть такие формы просторечия, которые можно употреблять в разговорной речи в нормальной обстановке. «Верхний слой» подобных просторечных слов легко проникает и в письменную речь. Так, в «Медном всаднике» Пушкина встречаем:

Погода *пуще* свирепела.

Или в речи Евгения:

«*Добро*, строитель чудотворный!
Ужо тебе!..»

Слова *пуще, добро* и *ужо* относятся к просторечию, но допустимы и в письменной речи. Но, например, слово *ажно* не могло бы попасть в письменную речь того же стилистического уровня, хотя и встречается в устной речи даже людей, вполне владеющих литературным языком. Часто слова просторечные окрашены некоторой шутливостью, например: *штукенция, кукнуть, на большой палец, толкнуть речугу* и т. п.

Другие слова кажутся несколько грубоватыми для обычного разговора и на них падает более строгий запрет. Эти более грубые слова называются обыкновенно вульгаризмами, хотя точной границы между обычным просторечием и вульгаризмами нет. Вульгаризмы носят более бранный характер. Если такие слова, как *сквалыжничать,* можно отнести к типу обыкновенного просторечия, то такое слово, как *дербалызнуть,* скорее следует отнести к вульгаризмам. Ясно, что в той обстановке, в которой допустимо сказать *давеча* и *сквалыжничать,* не всегда удобно говорить *дербалызнуть* и *лопать, хряпать, трескать, шамать* и т. п. И дело здесь не в грубости понятия (*трескать* значит то же, что *есть*), а в грубости выражения. Где-то между просторечием и вульгаризмами находятся слова типа *заиметь, подначить, фигация.*

Третий класс разговорных слов — это то, что называется а р г о, или ж а р г о н о м. Жаргонами называются языки, имеющие распространение только в пределах определенных ограниченных групп. Бывают профессиональные жаргоны, а также жаргоны социальные, людей одного социального круга. Сюда же относятся и условные языки, к которым в более узком смысле прилагается название арго. Одно время было сильное увлечение (вредное увлечение) в литературе так называемым воровским арго.

Вот примерно те три основных класса, которые следует учитывать, говоря о разговорной речи в пределах литературного применения. Возникает вопрос: как, в какое время обращались к этим отделам словаря общего языка?

Просторечие как стилистическое средство впервые проникает в русскую литературу в XVIII в., и преимущественно в драматургию. Именно драматическая литература давала возмож-

ность прямого воспроизведения разговорной речи в ее документальной форме. Но чтобы представить себе, как пользовались драматурги этим фондом в XVIII в., приходится учитывать, что драматические жанры в XVIII в. строго делились на два класса, к которым потом присоединился еще третий. Эти два класса — трагедии и комедии. Трагедии — это пьесы, которые изображали действующих лиц в несколько условной обстановке и при этом показывали действия высокие, героические. Героическая драматургия должна была всегда пользоваться «высоким» стилем. Отсюда ясен запрет каких бы то ни было форм просторечия в высокой драматургии.

Просторечия и диалектизмы оставались достоянием комедии. Формы языка, находящиеся за пределами литературного языка, по терминологии того времени «подлого», были признаком «комического», предметом осмеяния. Пьеса Лукина «Щепетильник» (1765) — одна из первых, если не первая пьеса, где широко представлены диалектизмы. Вот как там разговаривают герои:

«Мирон работник. Спасиба, брат, Васюк, что ты отомкнул прилавок-от; а я с бояриполучил-та позагуторился. Вить это тот, который не охоць до бусурманских-та фиглей и который и тех бранит, кто их за христианские манеты покупает.

Василий работник. Как ево не знать, он очень знакомит. И когда сюда ни зайдет, то ницаво не купит, а весь вецер пробаит с нашим шалбером. Да нутка, брат Мироха, станем разбирать кузовеньку-та. Вить хозяин до сабя из нее велел всё выбрать.

Мирон работник. Давай парень! Воздымем-ка ее на лавку-та. Берись же моцнее! Вить она, братень, грузна, и я из саней ее церез моготу сюда притаранил.

Мирон работник. (Держа в руке зрительную трубку). Васюк, смотри-ка. У нас в экие дудки играют, а здесь в них один глаз прищуря ниветь цаво-та смотрят. Да добро бы, брацень, издали, а то нос с носом столкнувшись, устремятся друг на друга. У них мне-ка стыда-та совсем кажется ниту. Да посмотрець было и мне. Нет, малец, боюсь праховую испорцить» (Явл. III).

Здесь можно отметить и фонетические особенности, особенности произношения, и лексические особенности — целый ряд диалектных слов, которые в литературном языке не были приняты. Крестьянская речь в ее литературном применении в XVIII в. главным образом тем и отличалась, в ней демонстрировались слушателям фонетические и лексические особенности речи, часто при этом совершенно искаженные. О характерности речи заботились очень мало. Речь была насыщена диалектными чертами, которые воспринимались как черты, присущие неправильной речи, и эта неправильная речь служила исключительно источником комического.

Вот примеры диалектной речи из комедий XVIII в. «Бобыль» П. А. Плавильщикова (1790):

«Есть-ста у нас Матвей, бобыль, парень самый некошный; у него ни двора, ни кола, ни огороды, пашни не пашет, земли не орет. Покойна барыня при

кончине пожаловала ему рублей десятка с три, так пока они велись, так он приставал на барском дворе в людской избе, да колотырил меж крестьян, а теперь шатается, где день, где ночь. Да на что он барину? Уж не в некруты ли хочет отдать?» (Д. I, явл. II).

Или из комедии М. Матинского «Санктпетербургский гостиный двор» (1791):

«Вольно табе меня всклепаць. — Вот, послушайтё, цосные осьпода, как это дзело было». (Д. I, явл. VII).

Отсюда и следствие: только комические персонажи говорили на диалектах. Так, если на сцену выводились члены одной крестьянской семьи, причем одни играли комическую роль, а другие сентиментальную роль, то сентиментальные герои говорили на литературном языке, а комические типы — на диалектном языке, вопреки всякому вероятию.

Например, в комической опере М. Попова «Анюта» (1772) крестьянин Мирон говорит следующим образом:

Ух! как жо я устал,
А дров ощо не склал.
Охти, охти, хресьяне!
Зачем вы не дворяне?
Вы сахар бы зобали...
(Явл. I).

Так же говорит его батрак Филат:

А вон, сте, староста сбиратца ехать в город,
Так баял, што бы всем складчину положить:
Алтын хоть по пятку; да мир стал говорить,
Што ныня де у нас, Пафнутьич, знать, ведь голод,
Так будёт де с души копеек и по шти,
Так станёт и того довольно псам на шти.
(Явл. I).

Между тем Анюта, выросшая в семье Мирона как его дочь, говорит совсем иначе, так как является положительной героиней (под конец неожиданно обнаруживается, что она не дочь Мирона, а дворянка, дочь полковника):

Покинуть и забыть тебя хочу навеки!
Такие можешь ли ты делать мне упреки?
Жестокий! прежде я и душу и себя
Покину, нежели оставлю я тебя.
(Явл. VI).

Подобная традиция распределять персонажей по языку на положительных, говорящих на литературном языке, и комических, говорящих на диалекте, наблюдается не только в русском театре XVIII в., но и во французской комедии того же времени, причем и там различие в речи бывает и у членов одной семьи, одинаково выросших в деревне.

Применение просторечия в качестве источника комического можно встретить и за пределами драматургии. Например, в

поэме Н. П. Осипова «Вергилиева Енеида, вывороченная наизнанку» (1791—1796) имеется достаточное количество грубоватых просторечных слов и даже вульгаризмов, которые вводились для комического эффекта. Тон этой поэмы определяется с первой же строфы:

Еней был удалой детина
И самый хватский молодец;
Герои все пред ним скотина;
Душил их так, как волк овец.
Но после свального как бою
Сожгли обманом греки Трою,
Он, взяв котомку, ну бежать;
Бродягой принужден скитаться,
Как нищий по миру шататься,
От бабей злости пропадать.

(Ч. I, песнь I).

Подобный тон просторечия, переходящего в откровенный вульгаризм, в дальнейшем еще усиливается:

С улыбкой исподлобья глядя,
Как мышь из круп смотрел Еол,
И бороду свою погладя,
Рыкнул ей так как добрый вол:
«Великую ты честь мне строишь...»

(Ч. I, песнь I).

Лексика поэмы пестрит словами *притулиться, вздуриться, оскаля зубы, выпуча глаза, взбелениться, жарёха, хайло, проклажаться, хричовка, тулумбас* (удар), *перебяка* (потасовка) и т. д. Карфагенская царица Дидона так изъясняется в разговоре с Энеем:

Негодный! дерзкий! плут! похабник!
Мерзавец! пакостник! страмец!
Мошенник! вор! злодей! нахальник!
Подлец! бродяга! сорванец!
Нет сил уж больше укрепиться,
Тебе чтоб в рожу не вцепиться,
И с носом не отгрызть ушей;
Потом по ко́шачьи когтями
Узоры расписать цветами
По скверной харе всей твоей...

(Ч. II, песнь IV).

Пророчества сивиллы изложены на семинарской тарабарщине — откровенной форме школьного арго:

Как едки трои не посутчишь,
Так на тошне заживотит;
На всем нытье ты зажелудчишь
И на ворчале забрюшнит.

(Ч. IV, песнь VII).

И так на протяжении двух строф, т. е. двадцати стихов. Сам автор считает долгом охарактеризовать эту тарабарщину:

Здесь скажет, может быть, читатель,
Что так не кстати тарантит
Енея нашего писатель?
Он вздором нас не удивит.
С билибердною гиль чухою
И с непонятной шабалою
Видали мы и без него.
К чему тарабарские враки?
Дела Енея-забияки
Хотим мы слушать от него.
(Ч. IV, песнь VII).

Эта тарабарщина построена на том, что в каждой фразе два центральных значащих слова обмениваются корнями. Таким образом, слова «Как едки трои не посутчишь» надо понимать: «Как сутки трои не поешь» и так же далее: «Так на животе затошнит, на всем желудке заноет, и на брюхе заворчит». При этом, так как обычно обмениваются корнями глагол и существительное, то применяются особые излюбленные формы словообразования, например существительные на *-ло:*

А если позубит жевало,
Не засердчит уж тосковало,
И всё уйдило прочь сгрустит...
(Ч. IV, песнь VII).

Что значит: «А если пожуют зубы, не затоскует сердце, и вся грусть прочь уйдет».

Встречаются и семинарские «макаронизмы», например:

К тебе, как мужику богату,
Пришли мы, *Серениссиме!* [1]
Хоть даром, хоть и за заплату
Позволь нам, *Бенегниссиме!* [2]
Беднягам обнищавшим в Трое
В твоей земле пожить в покое.
Экзавди нос [3] ты, *Домине!* [4]
Пришли просить мы хлеба-соли;
И от твоей зависим воли;
Любя тебя *ин Номине.* [5]
(Ч. IV, песнь VII).

Всё это, как мы видим, — формы комического, при этом несколько примитивного, преследующего целью только балагурство, забаву.

Не надо, однако, смешивать это нарочитое применение просторечия с другим явлением, которое встречается в XVIII в. и

[1] Светлейший.
[2] Благосклоннейший.
[3] Выслушай нас.
[4] Господин.
[5] По имени.

происходит оттого, что границы просторечия и литературного языка еще не были точно определены. У писателей XVIII в. иногда попадались слова с современной точки зрения просторечные, но тогда они осмыслялись как обыкновенные разговорные слова. А поскольку русский словарный фонд брался из разговорного языка, то эти разговорные формы признавались законными в литературной речи и нисколько не производили впечатления просторечных. Например, Сумароков поднимал вопрос о том, как следует произносить: *ребёнок* или *рабёнок*. *Рабёнок* по нынешним временам кажется диалектной формой, во всяком случае уже весьма просторечной, даже за пределами нормального просторечия, т. е. это слово может принадлежать только языку человека, не владеющего или не вполне владеющего литературной речью. А Сумароков этимологически доказывал, что надо говорить *рабёнок*, поскольку у этого слова общий корень со словом *работа* (раб), и эта форма у Сумарокова является вполне литературной, во всяком случае он не вкладывал в нее оттенка просторечия. Некоторые слова даже «высокого» стиля той поры ныне кажутся просторечием. Например, глагол *пущать* вместо *пускать* для XVIII в. был глаголом «высокого» стиля. Только впоследствии этот глагол отошел в область просторечия, и нормальной формой литературного языка стала форма *пускать*. Форма *разойтиться* была нормой в XVIII в. и считалась вполне приемлемой. Даже позднее у Пушкина в «Евгении Онегине» она встречается: «Не разойтиться ль полюбовно?..» (Гл. VI, строфа 28 — сцена дуэли). До Пушкина и у Пушкина еще были такие слова, которые считались литературными, допустимыми в поэтической речи, теперь же являются просторечными.

Следовательно, до 30-х годов XIX в. граница между просторечием и литературным языком не была твердо и окончательно определена или, вернее, эта граница, неустойчивая сама по себе, не совпадала с современным разграничением книжного и разговорного. Полная нормализация относится уже к 40—50-м годам, когда устанавливается примерно такое же распределение на просторечные и литературные слова, как и сегодня. Это всегда следует учитывать при анализе текста.

В период сентиментализма крестьянская речь находилась вне норм высшего общества, т. е. дворянского салона, и в произведениях писателей-сентименталистов она не применялась. В пору господства романтизма положение изменилось.

Уже говорилось о том, что в романтический период возникала проблема местного колорита. Так, был восточный колорит в «Кавказском пленнике» Пушкина или в «Демоне» Лермонтова, был колорит каких-то южных экзотических стран, вроде Италии или Испании — в других произведениях. Но постепенно появился и более демократический колорит — колорит сельской жизни. В частности, такой романтический колорит можно встре-

тить у Гоголя в его ранних произведениях из украинской жизни. В произведениях Гоголя украинский язык рассматривается не как особый, отличный от русского литературного языка. В его сказках и рассказах это язык крестьян, и, следовательно, он соотносился с общегосударственным русским языком как диалект с литературной нормой. В «Вечере накануне Ивана Купала» есть такие строки:

«Дед мой (царство ему небесное! чтоб ему на том свете елись одни только буханци пшеничные, да маковники в меду) умел чудно рассказывать».

Здесь самый уклад речи типичен для украинского жителя небольшого города, вроде Миргорода; применение украинских слов, внедряющихся в контекст русского языка, тоже имеет задачей создание романтического колорита. И характерно, что к обеим частям «Вечеров на хуторе близ Диканьки» Гоголь прилагал словари непонятных украинских слов. В этих словарях встречаются слова: *буряк, варенуха, галушки, голодрабец, гопак, гречаник, дижа́, книш, кухва, намитка, осе́ле́дец, плахта, путря, смушки, хустка, цыбуля, юшка, ятка* и пр. Это преимущественно слова этнографического порядка, т. е. характеризующие местную утварь, одежду, кушанья. Сюда же примыкают названия некоторых растений и некоторые бытовые слова типа обращений, характерных для разговора, вроде *жинка, парубок* и др.

Этот запас слов определенных семантических групп вводился Гоголем, чтобы сделать несколько непривычной, экзотической всю речь автора и его героев.

Употребление народных слов, помимо чисто литературного, имело и несколько иное значение в определенной общественной идеологии. Достаточно вспомнить такое течение, как славянофильство. Велась своеобразная борьба с интеллигентским языком, и в этой борьбе выступали люди, опирающиеся главным образом на крестьянскую речь. Одним из представителей такого направления был Даль, автор знаменитого словаря.

Владимир Даль не был славянофилом, но его взгляды были пронизаны славянофильским духом. Его можно скорее характеризовать как искреннего последователя начал «официальной народности».

Словарь Даля, помимо своего научного значения, представляет собой произведение, пронизанное определенной идеологией. Есть что-то общее между идеями Даля и Шишкова, хотя это выражалось в разных формах: именно их общая ненависть к языку образованного общества, который противоречит принципу «народности». Шишков, который тоже, между прочим, не так уж чуждался просторечия и крестьянской речи (но только для определенных жанров), в общем тянул к славянизмам. Даль, в другую эпоху, уже о славянизмах не думал: он хотел перестроить русский литературный язык на основе крестьян-

ского языка с отказом от приобретенной культуры. Направление Даля достаточно ясно из предисловия к его собранию русских пословиц. Даль собрал русские пословицы и представил сборник в печать (1853). Изданы они были в 1862 г.; затем эти пословицы вошли в качестве примеров в его знаменитый словарь, который издавался в течение 1863—1866 гг.

Свое предисловие Даль из ненависти к книжным, интеллигентским словам называет «Напутное» (1853). В нем он пишет следующее: «Что за пословицами и поговорками надо идти в народ, в этом никто спорить не станет; в образованном и просвещенном обществе пословицы нет; попадаются слабые, искалеченные отголоски их, переложенные на наши нравы или испошленные нерусским языком, да плохие переводы с чужих языков. Готовых пословиц высшее общество не принимает, потому что это картины чуждого ему быта, да и не его язык; а своих не слагает, может быть из вежливости и светского приличия: пословица колет не в бровь, а прямо в глаз. И кто же станет поминать в *хорошем* обществе борону, соху, ступу, лапти, а тем паче рубаху и подоплёку? А если заменить все выражения эти речениями нашего быта, то как-то не выходит пословицы, а сочиняется пошлость, в которой намек весь выходит наружу... ...Со времен Ломоносова, с первой растяжки и натяжки языка нашего по римской и германской колодке, продолжают труд этот с насилием, и всё более удаляются от истинного духа языка. Только в самое последнее время стали догадываться, что нас леший обошел, что мы кружим и плутаем, сбившись с пути, и зайдем неведомо куда».

Ясно, что всё у Даля направлено против языка того, что он именует «высшим обществом».

Даль отрицает нормы литературного языка, уже достаточно выработанного к 60-м годам, хотя и запаздывает несколько со своими советами, которые, может быть, были бы уместны в середине XVIII в.

«Выскажу убеждение свое прямо, — пишет Даль, — словесная речь человека — это дар божий, откровение: доколе человек живет в простоте душевной, доколе у него ум за разум не зашел, она проста, пряма и сильна; по мере раздора сердца и думки, когда человек заумничается, речь эта принимает более искусственную постройку, в общежитии пошлеет, а в научном круге получает особое, условное значение».

Так вот в духе каких идей Даль строил свой словарь: их следует учитывать при обращении к этому словарю. Даль сам признается, что его «тревожила и смущала несообразность письменного языка нашего с устною речью простого русского человека, не сбитого с толку грамотейством, а следовательно и с самим духом русского слова...». «Если в книгах и в высшем обществе не найдем, чего ищем, то остается одна только кладь или клад — родник или рудник... это живой язык русский, как

он живет поныне в народе. Источник один — язык простонародный». Иными словами, Даль хотел на основе так называемого простонародного языка перестроить литературный язык. Это была своеобразная утопия, связанная с довольно фантастическим представлением и о русском обществе, и о русском мужике. Нельзя сказать, что Даль его не знал, — он исходил всю Россию и достаточно узнал русского мужика, но представлял его несколько идиллически.

Словарь Даля представляет картину борьбы с книжными и иностранными словами. Поэтому, когда Даль определяет иностранное слово, он дает целый ряд синонимов, которыми можно, по его мнению, это слово заменить. Например: «Абажур — косой навесец на свет, на свечу, лампу для затина, навесец, тенник, затин, щиток, колпак, козырек». Некоторые из подобных синонимов Даль сам выдумывал.

Другое слово: «Абонировать — взять за себя на срок место в зрелище; купить в книжнице право чтения». Любопытно, что Даль не скажет *театр*, а *зрелище;* не *библиотека*, а *книжница*. Дальше идут синонимы к слову «абонировать», им самим изобретаемые и предлагаемые: *«нанимать, откупать, кортомить, брать, сымать, содержать»*.

Когда Даль определяет русские слова, он опять-таки накопляет всякие областные, местные синонимы, а затем иллюстрирует их бесконечным количеством поговорок и пословиц, стараясь прививать литературному языку фразеологию народной речи.

Например, слово *короткий*. Характерно, что в словаре Даля дано сразу два слова: *короткий, краткий* — без каких бы то ни было стилистических или смысловых различий между этими двумя словами. Вообще характерная черта словаря Даля — то, что он оперирует главным образом корнями, и материалы у него расположены по гнездам, где соединены слова одного корня. Так же строился академический словарь XVIII в., таковы же были идеи Шишкова и его учение о «корнесловии». Поскольку *короткий* и *краткий* есть русская и церковнославянская формы одного и того же слова по своему происхождению, то Даль их не различает. Затем он дает определение этих слов в ряде синонимов. Для слов *короткий* и *краткий* синонимы более или менее обыкновенные. Если заглянуть в другие статьи словаря Даля, то можно увидеть, что самое накопление синонимов тоже является своего рода пропагандой крестьянского языка, потому что не всегда эти синонимы являются заимствованными из общелитературного языка, а часто они берутся из диалектов.

Определение слов *короткий* и *краткий* идет в таком порядке: «недлинный, недолгий, невысокий; недальний, недлительный; небольшой, малый по длине, маломерный; близкий; скорый, спешный». Такой поток синонимов не разъясняет ни значения, ни употребления слова. Для этого служит вторая часть статьи.

где даются сперва разные фразеологические формулы, в которых данное слово фигурирует: «У коротких ног и шаг короткий». «Он короток, в солдаты негоден». «Тут короткий путь». «У него толк (или суд) короткий: побьет, да выгонит. Дрова коротки, юбка коротка, короче должного, окорочены. Короткий слог, отрывистый, непротяжный. У него короткий дух, грудь слаба, скоро берет запышка. Короткое знакомство, близкое. Кратчайший путь. Короткое зрение, близорукое». Таковы у Даля фразеологические сращения, куда отчасти входят поговорки. Пожалуй, самая ценная часть словаря — это именно поговорки и пословицы, в которых данное слово употребляется. Вот типичные для словаря Даля поговорки, какие приведены в этой статье: «Коротка молитва «Господи, помилуй!», а спасает. Видит кот молоко, да рыло коротко. Прыгнул бы на коня, да ножки коротки. Не велик да широк, кафтан короток. Есть вашей братьи в коротком платьи! (т. е. бар). Шей короткое платье, легче от долгов уйдешь. Хоть шея коротка, а достанет носом до дна. Коротка, что девичья память». Таким образом даются поговорки и пословицы, свойственные преимущественно крестьянскому языку, и наряду с ним областные выражения.

В этой же статье находится всё гнездо слов, содержащих данный корень, например имеются слова «коротышки — ногавки с ремешками, путца на ловчей птице (по самому типу объяснения видно, что вводятся термины охотничьего быта, — *Б. Т.*). Коротай, коротайка — короткий кафтанчик с перехватом, под тулуп; оба вместе: снизень» и т. д. Даль неизменно насыщает словарь терминами этнографического характера.

Словарь Даля сохранил и до нашего времени большую ценность. Это богатейший словарь, но преимущественно слов областных, крестьянских, слов этнографического значения, вроде названий костюмов и всяких предметов крестьянского обихода — утвари, животных. К словарю Даля надо обращаться только тогда, когда дело касается слов диалектного, областного типа, потому что задачей Даля была именно пропаганда крестьянского языка. Тем не менее как собрание сырого материала это, пожалуй, самый ценный из общих, ходовых словарей, которые у нас имеются. Но идеи, которыми руководствовался Даль, его намерения значительно ограничивают ценность словаря.

Однако крестьянские слова проникали в литературу и помимо полуславянофильской пропаганды Даля. В 60-х годах приобретала всё большее значение реалистическая прогрессивная литература, где эти слова употреблялись не для того, чтобы вытеснить то, что Даль называл «интеллигентским» языком, а в качестве определенной речевой характеристики тех или иных персонажей, которые выводились на сцену.

Тематика реалистической литературы значительно демократизировалась в сравнении с предшествующими периодами — классическим и романтическим, и крестьянство стало выступать

на вполне законном основании в качестве героя литературы; естественно, что и крестьянская речь, как типичная, характерная для крестьянства, стала проникать в литературу уже не в тех функциях, в которых она проникала в литературу классическую и романтическую, т. е. не для создания комического впечатления и не для создания романтического колорита, который переносил читателя в экзотические страны, в живописную и своеобразную обстановку. В реалистической литературе, наоборот, изображается обстановка самая обыкновенная, и в этой типической обстановке вводятся и слова крестьянского обихода.

В «Отрывке из дорожных заметок пешехода» В. А. Слепцова один из персонажей говорит так:

«Да вот на той неделе дядя Матвей купцов из Володимира вез, то-есть они не то, чтобы купцы — графа Шереметьева хресьяне, только, значит, всё одно, что купцы; у каждого капиталу, может, тысяч пятьдесят есть, а всё хресьяне считаются. Вот дядя Матвей и везет их с торгов — на торгах были, а они, эти самые купцы, признаться, еще в Володимире заложили, может, по штофу на брата, да в Петушках много ли, мало ли доправили, что не хватало; ну, одно слово, в аккурате едут, песни поют, да так-то поют, что боже мой! а один так даже всё с себя поскидал, только сапоги никак снять не может».

Здесь наблюдается имитация крестьянской речи с характерными крестьянскими словечками, но точно сказать, какой диалект хотел воспроизвести автор, — трудно. Были, конечно, и такие писатели, которые воспроизводили точно тот или иной диалект, но и в этих случаях автор не столько стремился передать диалектные особенности, сколько вообще лексику крестьянского обихода.

Вот другой отрывок из того же произведения Слепцова (рассказ о Суворове):

«Были мы перва на-перво, сударик ты мой, того самого Суворова Лександра Васильича, может слыхал, светлейшего. В великую милость, бают, он у царя попал, и велел ему царь другое прозвище дать, и стали его звать с той поры Нералисиным; такое фамилие дали ему. Сам-от я не запомню, нечего хвастать, а вот дедушка мой сказывал (при нем еще при самом, слышь, в услужение взят был из хресьян)».

В этом произведении встречаются такие характерные формы собственных имен, как *Лександр Васильич* и литературных слов, как *такое фамилие, Нералисин* — искаженное «генералиссимус»; встречаются такие слова, как *слышь, сам-от, бают, этто, повадлив, оченно, махонькая, пужать, мово, дюжий, ажно, вьюрок, расперло, одначе, суседний, взялся, чугунка, ледащий* и т. п. Вся эта лексика употребляется как характерная лексика крестьянской речи.

Правда, здесь еще присутствуют некоторые элементы юмора, не такого юмора, как встречается в комедиях XVIII в., но всё-таки есть оттенок благодушной усмешки, в частности, когда демонстрируются искажения, вроде *Нералисин*. Но подобная

лексика стала проникать в литературу и помимо всякой юмористической интерпретации ее.

Выразительным примером такого проникновения может служить драма Л. Толстого «Власть тьмы». Это трагическое произведение с событиями, которые не допускают никакой усмешки зрителей. Язык героев драмы по своей лексике является крестьянским. При этом толстовская лексика — это лексика Тульской области, области, хорошо знакомой автору, где он прожил всю жизнь. Например, Матрена говорит так:

«Ну, новости сказала. А тетка Матрена и не знала. Эх, деушка, тетка Матрена терта, терта да перетерта... Ну жил он, ведашь, на чугунке, а там у них девчонка сирота — в куфарках жила». (Д. I, явл. X).

Здесь все особенности, характерные для устной речи крестьян.

Еще более характерна речь Акима: его речь очень индивидуализированная, он говорит плохо конструируемыми фразами, отрывочными, незаконченными, и лексика у него соответствующая. Его спрашивают, как он живет, и он отвечает:

«Получше, Игнатьич, как бы получше, тае, получше... Потому, как бы не того. Баловство, значит. Хотелось бы, тае, к дому, значит, хотелось малого-то. А коли ты, тае, значит, можно и того. Получше как...» (Д. I, явл. XI).

А вот говорит Анисья:

«А на дуру-то, на Акулину погляди. Ведь растрепа девка, нехалявая, а теперь погляди-ка. Откуда что взялось. Да нарядил он ее. Расфуфырилась, раздулась, как пузырь на воде». (Д. III, явл. III).

Крестьянская речь с ее диалектизмами попадает в это время в литературу не только в прозе, где это кажется естественным. Она проникает и в поэзию. В частности, представителем такого стиля, в котором находят свое место и диалектизмы, и вообще особенности крестьянской речи, был Некрасов. Достаточно вспомнить такие стихи Некрасова, как «В деревне» (1853):

— Здравствуй, родная. — «Как можется, кумушка?
Всё еще плачешь никак?
Ходит, знать, по сердцу горькая думушка,
Словно хозяин-большак?»
— Как же не плакать? Пропала я, грешная!
Душенька ноет, болит...
Умер, Касьяновна, умер, сердешная,
Умер, и в землю зарыт!

То, что раньше было невозможно услышать за пределами комической поэзии, появляется совершенно всерьез в лирических стихах Некрасова:

Парень был Ванюха ражий,
Рослый человек, —
Не поддайся силе вражей,

Жил бы долгий век

. . . .

Всё глядит, бывало, в оба
В супротивный дом:
Там жила его зазноба —
Кралечка лицом!

(«Извозчик», 1855).

Эти факты, вошедшие в поэзию начиная с 50—60-х годов, показывают, что запрет на слова диалектного характера пал в литературе именно в реалистический период, но вошли они преимущественно в прямую речь персонажей в качестве их речевой характеристики.

Реалистический стиль характеризуется отбором типического, т. е. того, что дает представление об общих, исторически определившихся чертах того или иного героя, той или иной социальной группы, и в этом преимущественно состояла задача употребления подобной лексики. Но совершенно естественно, что в погоне за документализмом появляется иногда натуралистическое изображение крестьянской речи, как бы стенограмма крестьянской речи, именно того, в чем она удаляется от литературного языка. Этот натурализм в конце концов превращается в самоцель. Необходимо учитывать, что можно вводить диалектизмы и просторечно-крестьянскую лексику до той поры, пока они служат задаче типизации, но как только это употребление диалектизмов переходит в стенографирование речи со странными особенностями, отклоняющимися от литературной речи, и с их особенной демонстрацией, — так писатель попадает в порочный круг.

Особое место в стилистическом отношении занимает употребление просторечия, характеризующего не определенный социальный слой, а речь определенного характера, возникающая в соответствующих условиях в любом социальном слое.

Просторечие, как и диалектные формы, попадает в область литературы именно в реалистический период.

Начиная примерно с Гоголя, просторечие стало уже достоянием литературного языка. Подобного типа речь характеризует интимную обстановку. Так, у Гоголя персонажи «Мертвых душ» постоянно прибегают к просторечию.

Вот образец речи Ноздрева:

«Поздравь: продулся в пух! Веришь ли, что никогда в жизни так не продувался. Ведь я на обывательских приехал!... Видишь, какая дрянь! насилу дотащили проклятые...»

«Дрянь же ты!... Фетюк, просто!... Черта лысого получишь! Хотел было, даром хотел отдать, но теперь вот не получишь же!.. Такой шильник, печник гадкий!...». (Т. 1, гл. IV).

Или вот диалог Чичикова и Коробочки:

«Да пропади они и околей со всей вашей деревней!..

— Ах, какие ты забранки пригинаешь! — сказала старуха, глядя на него со страхом.

— Да не найдешь слов с вами. Право, словно какая-нибудь, не говоря дурного слова, дворняжка, что лежит на сене...» (Т. 1, гл. III).

Или речь Собакевича:

«Толкуют — просвещенье, просвещенье, а это просвещенье — фук! Сказал бы и другое слово, да вот только что за столом неприлично. У меня не так. У меня когда свинина, всю свинью давай на стол; баранина — всего барана тащи, гусь — всего гуся!» (Т. 1, гл. V).

Или Плюшкин:

«Да ведь соболезнование в карман не положишь... Вот возле меня живет капитан, черт знает его, откуда взялся, говорит, — родственник: «Дядюшка, дядюшка!» и в руку целует, а как начнет соболезновать, вой такой подымет, что уши береги. С лица весь красный: пеннику, чай, на смерть придерживается. Верно, спустил денежки, служа в офицерах, или театральная актерка выманила, так вот он теперь и соболезнует!» (Т. 1, гл. VI).

В последнем примере надо отметить, что книжное слово *соболезновать* получает такое истолкование, что оно само вовлекается в просторечный стиль, чему соответствует в устной речи предполагаемая особенная интонация, подчеркивающая ироническое употребление этого слова.

Еще ярче характеристика языка почтмейстера и его партнеров:

«Выходя с фигуры, он ударял по столу крепко рукою, приговаривая, если была дама: «Пошла, старая попадья!», если же король: «Пошел, тамбовский мужик!» А председатель приговаривал: «А я его по усам! А я его по усам!» Иногда при ударе карт вырывались выражения: «А! была не была, не с чего, так с бубен!» или же просто восклицания: «черви! червоточина! пикенция!» или «пикендрас! пичурущух! пичура!» и даже просто «пичук!» — названия, которыми перекрестили они масти в своем обществе». (Т. 1, гл. I).

В прямую речь персонажей вводилось просторечие как сильное средство характеристики. Разговорная речь, как бытовая, обладает гораздо более развитой системой стилистических средств, чем письменная. От форм ласкательных до грубо бранных устная речь передает всю сложную гамму характеристических эмоций. Особенно это ясно в выражении эмоций гнева и презрения. Вот, например, каким образом А. К. Толстой в своей балладе «Поток-богатырь» (1871) характеризовал старомосковский уклад быта в сравнении с киевским периодом. Поток-богатырь видит картины древней Руси:

...видит Владимира вежливый двор,
За ковшами веселый ведет разговор,
Иль на ловле со князем гуторит,
Иль в совете настойчиво спорит.

Но вот он просыпается в Москве; он увидел красивый цветок:

Полюбился Потоку красивый цветок,
И понюхать его норовится Поток,
Как в окне показалась царевна,

На Потока накинулась гневно:
«Шеромыжник, болван, неученый холоп!
Чтоб тебя в турий рог искривило!
Поросенок, теленок, свинья, эфиоп,
Чертов сын, неумытое рыло!
Кабы только не этот мой девичий стыд,
Что иного словца мне сказать не велит,
Я тебя, прощелыгу, нахала,
И не так бы еще обругала!»

Картины гнета и казней дополняют впечатление от речи царевны.

Но бывали периоды, когда просторечие становилось как бы особым художественным принципом. В данном случае естественно вспомнить Маяковского, у которого обращение к просторечию приобрело совершенно особый характер. При этом Маяковский выбирал такие формы просторечия, которые можно назвать вульгаризмами. Это вызывалось у Маяковского не внутренней потребностью к грубым выражениям. Это — явление, вполне объясняемое историческими условиями, в которых Маяковский творил. В статье «Как делать стихи?» Маяковский специально останавливается на вопросе о применении просторечия в поэзии. Он пишет: «Например, революция выбросила на улицу корявый говор миллионов, жаргон окраин полился через центральные проспекты; расслабленный интеллигентский язычишко с его выхолощенными словами: «идеал», «принципы справедливости», «божественное начало», «трансцедентальный лик Христа и Антихриста», — все эти речи, шепотком произносимые в ресторанах, — смяты. Это — новая стихия языка. Как его сделать поэтическим? Старые правила с «грезами, розами» и александрийским стихом не годятся. Как ввести разговорный язык в поэзию и как вывести поэзию из этих разговоров?»

Предпосылкой для того языка, к которому обратился Маяковский, т. е. для просторечия, переходящего в вульгаризмы, — являлась борьба с вылощенным, гладким, интеллигентским языком, который был знаменем уходящего в прошлое, старого. Пока была опасность увлечения языком символистов или других поэтов их же эпохи, Маяковский боролся с этой опасностью противоположной системой языка. А пролеткультовцы, например, широко прибегали к языку символистов для того, чтобы изложить на этом языке новую тему, не вполне учитывая, что новая тема требует нового выражения. И когда при описании какого-нибудь рабочего процесса употреблялись церковнославянизмы и всякие красивые слова, свойственные символистам, то это, естественно, вызывало у читателя недоумение.

Именно в качестве протеста, в качестве средства борьбы, в определенный период Маяковский и выдвинул это применение просторечия в стихах высокого тона, причем просторечие особо подчеркнутое, гиперболизированное, ибо преувеличение как художественный прием, как стилистическое средство свойст-

венно Маяковскому. В этом смысле характерным является его стихотворение «Юбилейное» (1924). Разговор с Пушкиным ведется в тоне непринужденной, даже фамильярной беседы:

Мне приятно с вами, —
рад,
что вы у столика.
Муза это
ловко
за язык вас тянет.
Как это
у вас
говаривала Ольга?..
Да не Ольга!
из письма
Онегина к Татьяне.
— Дескать,
муж у вас
дурак
и старый мерин,
я люблю вас,
будьте обязательно моя,
я сейчас же,
утром, должен быть уверен,
что с вами днем увижусь я. —
Было всякое:
и под окном стояние,
пи́сьма,
тряски нервное желе.
Вот
когда
и горевать не в состоянии —
это,
Александр Сергеич,
много тяжелей.
Айда, Маяковский!
Маячь на юг!
Сердце
рифмами вымучь —
вот
и любви пришел каюк,
дорогой Владим Владимыч.

В стихотворениях Маяковского нередко встречаются такие выражения, как: *лез на рожон, гони монету, по роже, начхать, пешкодером, сбондю*, и даже слова более резкие. Конечно, канонизировать это никоим образом не следует, и в настоящее время в литературе наблюдается очень сильная реакция против этого.

Надо сказать, что вообще в первый период после революции крайности в увлечении низкими, вульгарными формами языка замечались в литературе. Например, в литературе тех лет очень остро стояла тема о перевоспитании беспризорных. И вот появились многочисленные романы, повести, где говорилось о беспризорных. Произведения на эту тему есть у Сейфуллиной, у Шишкова, у Каверина. В этих произведениях можно найти весьма густой букет блатного языка. Там герои всё время гово-

рят на воровском жаргоне с употреблением условных воровских слов.

В романе В. Я. Шишкова 1930 г. «Странники» (о беспризорных) воровской жаргон представлен широко. Вот одна из сцен романа:

«Подошедший к Фильке Степка Стукни-в-лоб давал ему, как спец, исчерпывающие объяснения.

— Гляди, гляди, кружится. Это он в трамвае карманы режет. Видишь, барыню обчистил? Видишь, часы у гражданина снял?.. Гляди, гляди перетырку делает. Видишь, двое с задней площадки винта дают?

Филька тут узнал, что внутренний карман называется «скуло», левый карман зовется «левяк», «квартиры» — это карманы брюк, «Сидор» — мешок с вещами, «скрипуха» — скрипучая корзина с крышкой». (Гл. IX).

На каждом шагу герои романа произносят такие реплики: «Ну, хряй до хазы, идем!», «Шей! бери на шарап!», «Филька, плинтуй, беги! Мильтоны! Менты!» В романе постоянно встречаются слова: *маруха, марафет, бей по маске, фармазон, перышко* (нож), *отначку делать, лягавый, кичеван, фрей, мокруша* (убийство), *барыга, хабара* и другие в том же роде.

Но это увлечение прошло, и в настоящее время вряд ли кто-нибудь решился бы написать роман, столь густо насыщенный «блатным языком».

Злоупотребление шло не только в сторону вульгарных форм речи, но и в сторону областных форм. Местный колорит, правда, не в романтическом, а в реалистическом истолковании, иногда заставлял писателей сильно отклоняться от норм литературного языка. В художественных произведениях приводились непонятные словечки, которые требовали потом дополнительного словаря, потому что читатель не понимал, о чем шла речь. Но постепенно и это увлечение прошло. На романах Шолохова можно проследить, как это увлечение явно присутствует в ранние годы его литературной деятельности и как потом Шолохов старается освободиться от этого раннего увлечения. К изданиям его романа «Тихий Дон», как и к Гоголевским «Вечерам на хуторе», прилагается «Словарь местных слов и оборотов речи», куда входят разного рода местные слова: *бабайки* (весла), *баз* (двор), *будылья* (стебли), *вязы* (шея), *гаманец* (кошелек), *ерик* (ручей), *крыга* (льдина), *намёт* (галоп), *семак* (две копейки [1]), *стодол* (сарай), *чебак* (лещ) и мн. др. Тенденция к употреблению областных слов и вообще колоритных и выразительных словечек устной речи особенно заметна в первых главах романа; вот начало романа:

«Мелеховский двор — на самом краю хутора. Воротца со скотиньего база ведут на север к Дону. Крутой восьмисаженный спуск меж замшелых в прозелени меловых глыб, и вот берег: перламутровая россыпь ракушек, серая

[1] Это слово (в других областях *семик, семишник*) ведет начало от старинного счета на серебро и на ассигнации, когда серебряный рубль приравнивался 3 руб. 50 коп., и, следовательно, монета в две копейки равнялась семи копейкам при счете на ассигнации.

изломистая кайма нацелованной волнами гальки и дальше — перекипающее под ветром вороненой рябью стремя Дона. На восток — за красноталом гуменных плетней — Гетманский шлях, полынная проседь, истоптанный конскими копытами бурый, живущо́й придорожник, часовенка на развилке; за ней — задернутая текучим маревом степь. С юга — меловая хребтина горы. На запад — улица, пронизывающая площадь, бегущая к займищу». (Ч. I, гл. I)

Или несколько дальше:

«С той поры редко видели его в хуторе, не бывал он и на Майдане. Жил в своем курене, на отшибе у Дона, бирюком. Гуторили про него по хутору чудно́е. Ребятишки, пасшие за прогоном телят, рассказывали, будто видели они, как Прокофий вечерами, когда вянут зори, на руках носил жену до Татарского, ажник, кургана». (Там же).

Речь действующих лиц передается в романе с натуралистической точностью:

«— А с лица как?

— С лица-то? Желтая. Глаза тусменныи, — небось, не сладко на чужой сторонушке. А ишо, бабоньки, ходит-то она... в прокофьевых шароварах.

— Ну-у-у?... — ахали бабы испуганно и дружно.

— Сама видела — в шароварах, только без лампасин. Должно, будничные его подцепила. Длинная на ней рубаха, а из-под рубахи шаровары, а чулки вобранные. Я как разглядела, так и захолонуло во мне...» (Там же).

Злоупотребления областными словами, равно как и всякими словесными «редкостями» и «оригинальными» выдумками, вызвали в 30-х годах длительные споры в печати. Выступал тогда и Горький, решительно осудивший уклонения от общих норм правильного литературного языка.

Разные формы устного разговорного языка появляются преимущественно в виде прямой речи и характеризуют отдельно того или иного персонажа, дают ему индивидуальную характеристику, противостоящую особенностям речи автора. Автор обычно говорит на общелитературном языке, а прямая речь изобилует разного рода формами устного языка. Правда, иногда автор, говоря о том или ином персонаже, сам применяет лексику данного персонажа, как бы намагничивается речевой характеристикой персонажа и сам ее воспринимает. Но всегда легко обнаружить, что в данном случае это не особенности присущей автору речи, а именно отбор характеристической лексики, напоминающей о речевой манере того или иного персонажа.

Но бывают случаи (и таких случаев немало), когда всё произведение пишется нарочитым языком, явно не авторским, и помимо тех персонажей, которые вводятся в произведении, выступает особый персонаж, выведенный в качестве рассказчика. Иногда это участник событий, иногда просто свидетель событий, но он имеет тоже свою речевую характеристику.

Сказ Такое явление в литературе, когда произведение целиком построено на особом, оригинальном языке, отклоняющемся от литературной нормы и характеризующем личность говорящего, рассказчика, называется с к а з о м.

Это уже относится не к прямой речи, а ко всему изложению, построенному по данному принципу.

Мастером такого сказа был Лесков: его даже упрекали в том, что он слишком сгущает, нарушает всякие вероятия, переходя границы типичности при подборе словечек для характеристики своих рассказчиков. Ярким примером может служить рассказ Лескова «Грабеж». Повествование ведется от имени купеческого сынка на мещанском говоре. Он участник действия и рассказывает о себе. Сюжет рассказа такой: двое купцов заподозрили, что один прохожий их ограбил. Они его поймали, отняли у него деньги. А потом оказалось, что не прохожий их ограбил, а они его ограбили. Сокрушенные, они идут в полицию и там всё рассказывают. Вот каким языком это описывается:

«Шуршит, слышно как боками лезет и вот-вот сейчас меня рукою сзади схватит... А с горы, слышно, еще другой бежит... Ну, видимо дело, подлёты, надо уходить. Рванулись мы вперед, да нельзя скоро идти, потому что темно, и тесно, и ледышки торчком стоят, а этот ближний подлёт совсем уже за моими плечами... дышит... И начали мы его утюжить и по-елецки, и по-орловски. Жестоко его отколошматили, до того, что он только вырвался от нас, так и не вскрикнул, а словно заяц ударился...» (Гл. XI).

Или вот они являются в полицию:

«Квартальный стал сказывать, что нонче, говорят, ночью у нас в городе произошло очень много происшествиев». (Гл. XIV).

Еще более ярким примером сказа является знаменитый рассказ Лескова, упоминавшийся, когда речь шла о народных этимологиях, — «Левша». Здесь весь рассказ построен на речевой манере тульского мастерового. Язык рассказа еще примитивнее, чем язык купца из рассказа «Грабеж». Тульский мастеровой этот уже не является участником событий, а он рассказывает то, что слышал, так что можно было отлично обойтись без этого рассказчика. Вот как он рассказывает:

«Когда император Александр Павлович окончил венский совет, то он захотел по Европе проездиться и в разных государствах чудес посмотреть. Объездил он все страны и везде через свою ласковость всегда имел самые междоусобные разговоры со всякими людьми, и все его чем-нибудь удивляли и на свою сторону преклонить хотели, но при нем был донской казак Платов, который этого склонения не любил и, скучая по своему хозяйству, всё государя домой манил...

Англичане это знали и к приезду государеву выдумали разные хитрости, чтобы его чужестранностью пленить и от русских отвлечь, и во многих случаях они этого достигали, особенно в больших собраниях, где Платов не мог по-французски вполне говорить; но он этим мало и интересовался, потому что был человек женатый и все французские разговоры считал за пустяки, которые не стоят воображения...

На другой день поехали государь с Платовым в кунсткамеру. Больше государь никого из русских с собою не взял, потому что карету подали двухсестную.

Приезжают в пребольшое здание — подъезд неописанный, коридоры до бесконечности, а комнаты одна в одну, и, наконец, в самом главном зале разные огромадные бюстры и посредине под валдахином стоит Аболон полведерский...

Англичане сразу стали показывать разные удивления и пояснять, что к чему у них приноровлено для военных обстоятельств: буреметры морские мерблюзьи мантоны пеших полков, а для конницы смолевые непромокабли. Государь на всё это радуется, всё кажется ему очень хорошо, а Платов держит свою ожидацию, что для него всё ничего не значит». (Гл. I и II).

В таком тоне ведется весь этот сказ. Он так и называется «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе».

Надо сказать, что у Лескова действительно иногда увлечение сказом переходит границы нормы необходимой в литературе типизации и сказовая форма часто превращается в ничем не оправданную стилизацию, т. е. уже становится самоцелью. В этом заключается опасность всякого сказа.

Народно-поэтическая лексика

Особым слоем крестьянской речи, который тоже проникал в литературу, является так называемая народно-поэтическая речь, т. е. речь, принадлежащая не бытовому разговору, а народной поэзии в форме песен, былин, сказок и тому подобных видов художественного народного творчества.

Интерес к художественному творчеству народа всегда наблюдался в литературе, но в определенные периоды он возрастал. Так, например, совершенно естественно, что к народно-поэтическому языку, к народному творчеству стали обращаться в период романтический, т. е. в тот период, когда падали формы литературы, которые были характерны для классицизма и отличались нормами универсальности, лишающей литературу своего национального облика. Для эпохи романтизма, пришедшей на смену классицизму, характерно стремление к национальным формам литературы, а не к тем общемировым формам, которые пропагандировались классиками. В эпоху романтизма наблюдалось обращение к особенностям национальной истории, к национальным преданиям, сказкам и т. д. Этот интерес к национальному и отразился в том, что именно в романтическую эпоху появляются произведения, в которых народно-поэтическая лексика занимает значительное место. Например, когда выбирали соответствующий стиль для исторической прозы, то обращались не только к славянизмам, которые носили черты архаики, черты чего-то старинного, не только к древнерусскому языку, но обращались и к народно-поэтическим формам, считая, что эти народно-поэтические формы были характерны для языка быта, для устной речи древней Руси. А этим нарушались принципы естественного изображения, потому что во все времена бытовая речь отличалась от речи поэтической. Поэтому у писателей-романтиков деятели событий древнерусской жизни носили черты некоторой театральности. Однако именно в народной поэзии находили какие-то краски, которые придавали национальный характер подобным романтическим произведениям.

Уже приводились примеры народно-поэтической фразеологии в исторических повестях Марлинского. Вот еще образцы

произведений того же писателя. В повести «Роман и Ольга» действие относится к XIV в.; повесть описывает сношения Москвы с Новгородом. Здесь мы читаем:

«Милая Ольга *не знала, не ведала* о случившемся. В своем тереме, в кругу нянек и сенных девушек, сидела она за пяльцами, вышивая шелковый ковер, и, между тем как нежная рука выводила узоры, воображение рисовало ей блестящие картины будущего. Она краснела от удовольствия при мысли, что на этот ковер, может быть, ступит она под венец с милым сердцу...»

В повести «Изменник» (из русской истории начала XVII в.) читаем:

«*Весенние жаворонки* провожали солнце с *поднебесья* и сверкали там последними его лучами, сливая свое звонкое пение с журчаньем тысячи ручьев, низбегавших в озеро».

В повести «Наезды» (о 1613 годе) говорится:

«Князь встрепенулся, освежил себя водою, расчесал кудри на *буйной головушке*, нарядился молодцом, и по пословице «утро вечера мудренее», гораздо покойнее рассуждал о том, что случилось, и смелее пошел навстречу тому, что могло случиться».

Как видно из этих примеров, стиль исторического романа или исторической повести периода романтизма в значительной степени уснащен заимствованиями из фольклора, из народного творчества.

Однако применение народно-поэтической лексики встречается и в реалистических произведениях. Достаточно вспомнить поэзию Некрасова, в которой так много элементов народного творчества, и не только в его произведениях зрелой поры, но даже в самых ранних. Вот одно из первых стихотворений Некрасова — «Огородник» (1846):

Не гулял с кистенем я в дремучем лесу,
Не лежал я во рву в непроглядную ночь, —
Я свой век загубил за девицу-красу,
За девицу-красу, за дворянскую дочь.

Здесь совершенно явно присутствие народно-поэтической лексики, ориентации на разгульные, разбойничьи песни.

Вообще в поэзии XIX в. довольно обычна стилизация под народную песню, под народный сказ; при этом народно-поэтический язык брался в несколько приукрашенном и приглаженном виде. Это явление можно наблюдать в произведениях А. К. Толстого. Например:

Ой, каб Волга-матушка да вспять побежала!
Кабы можно, братцы, начать жить сначала!
Ой, кабы зимою цветы расцветали,
Кабы мы любили, да не разлюбляли!
(«Ой, каб Волга-матушка...»)

Или другая песня:

Ах, ты, гой еси, правда-матушка!
Велика ты, правда, широка стоишь!
Ты горами поднялась до поднебесья,
Ты степями, государыня, раскинулась,
Ты морями разлилася синими,
Городами изукрасилась людными,
Разрослася лесами дремучими!
(«Правда»)

Оригинальная лирика А. К. Толстого очень часто имитирует тон и лексику народной поэзии:

Рассевается, расступается
Грусть под думами под могучими,
В душу темную пробивается
Словно солнышко между тучами!
(«Рассевается, расступается...»)

Были и другие поэты, которые ориентировались на народную лексику, на форму народной песни. Еще в сентиментальный период стали увлекаться народными песнями. Ю. А. Нелединский-Мелецкий, который принадлежал к сентиментальной школе, писал псевдонародные песни. Даже И. И. Дмитриев, когда писал «Стонет сизый голубочек», воображал, что подражает народной песне. Впоследствии появились народные песни более совершенного вида, чем Дмитриева и Нелединского-Мелецкого. Например, Мерзляков написал ряд стихотворений, которые ближе к народной песне. Это доказывается тем, что некоторые песни Мерзлякова вошли в народ, в частности песня «Среди долины ровныя». Наконец, совсем близка к народному творчеству вся поэзия Кольцова. И время его деятельности уже приближается к реалистическому периоду литературы.

Формы народно-поэтической лексики встречаются в самые разные периоды, в самых разных школах и, конечно, в соответственно различных функциях. Это зависит от того, каково общее направление поэзии или каково литературное направление того или другого писателя. Во всяком случае народно-поэтическую лексику надо отделять от бытовой крестьянской лексики. Она всегда придает специфический поэтический колорит речи, чего нельзя сказать про обыкновенную бытовую речь, которая данной функции не выполняет.

Все формы разговорной речи, за очень редкими исключениями, отличаются, между прочим, тем, что они глубоко национальны и поэтому непереводимы на другой язык. Всего труднее найти эквивалент этих разговорных форм. Они настолько связаны с представлениями о быте, об истории, о социальных слоях, характерных именно для данного народа, для данной страны, что переводить их на другой язык чрезвычайно трудно. Они являются своеобразными идиоматизмами.

На непереводимости русских пословиц Достоевский построил характеристику старшего Верховенского в «Бесах»: его речь пересыпана нелепыми переводами на французский язык различных специфически национальных русских поговорок.

Стиль, в котором присутствуют элементы устной речи, — всё равно бытовой или народно-поэтической, — производит впечатление специфического национального стиля, характерного для национальных форм литературы.

Закончим на этом обзор тех словарных фондов, какие уже отложились в языке. Перечень их мог бы быть продолжен. Любой языковой слой может давать свой стилистический эффект. Приведу несколько примеров разнообразных слоев языка.

Существует особая форма детского языка. Это форма языка, на котором говорят дети, а также особый словарь, к которому обращаются, говоря с детьми. Подобный язык может быть источником языковой характеристики ребенка. Так, в V главе первой части повести В. Я. Шишкова «Странники» появляется девочка Лиза лет пяти-шести. Она говорит так:

«Все померли, только я не померла. Я еще не умею помирать: я маленькая. А у нас голод был, в Петухове-то. Кто с голоду, кого болезнь задавила, хворь. А меня не задавила. Я не умею задавлять: я маленькая».

Или: «А вот в ту ночь плачила, шибко плачила». Здесь простая имитация речи ребенка. Но вот другой пример инфантильного языка, имеющего иную задачу: характеризовать ханжеские черты человека взрослого, прибегающего к слащавой речи. В романе Салтыкова-Щедрина «Господа Головлевы» Иудушка Головлев говорит матери: «Вот вы теперь — *паинька!*» или брату Павлу: «Ах, брат, какая ты *бяка* сделался!..»

Источником характеристики может служить даже искажение языка в речи иностранцев. Так обрисован оренбургский генерал в «Капитанской дочке» Пушкина. Этот генерал, не один десяток лет служивший на русской службе, остался чужд русской жизни, сохранил немецкий акцент, не понимает самых простых русских поговорок. «Поже мой! — сказал он. — Тавно ли, кажется, Андрей Петрович был еще твоих лет, а теперь вот уш какой у него молотец!» и т. д. (глава II). Таково же изображение петербургских немецких ремесленников в начальных сценах «Униженных и оскорбленных» Достоевского.

Характеризовать можно даже недостатками произношения, если они типичны для воспитания (например, грассирование, замечавшееся в определенных дворянских кругах, где дети обучались больше французскому языку, чем русскому) или для возраста (старческое произношение). Это можно встретить на страницах «Горя от ума» или «Войны и мира».

Любая черта, характеризующая особенность речи, может служить средством речевой характеристики. Поэтому нет нужды

перечислять все формы языка, применяемые в качестве стилистических средств: анализируются они всегда, исходя из форм бытования применяемой речи, из ее типичности.

Неологизмы

Есть особая группа слов, особая лексика, к которой, казалось бы, неприменим признак происхождения, а потому неясно, какую стилистическую атмосферу это слово с собой несет. Это — так называемые неологизмы.

Каким же образом неологизмы могут создавать своеобразный стиль, каким образом получается стилистический эффект у тех слов, которых никогда не было, которые ниоткуда не взяты, а созданы самим художником?

Прежде всего надо заметить следующее: неологизмы следует отличать от новых слов, что не всегда делается.

Новые явления в области быта, политической жизни, техники, естественно, вызывают необходимость в новой лексике. Появляются новые слова, которые получают немедленно всеобщее распространение наряду со старыми словами. В таких случаях обыкновенно помнят, что это слово недавно появилось, но оперируют им так же, как всеми другими словами. Например, слово *радиовещание* не могло появиться до появления радио, т. е. это слово молодое, новое. Однако оно совершенно равносильно всякому другому слову и носит такую же стилистическую окраску, как и старые слова. Или такие словосочетания, как *реактивный самолет* или *звукосниматель,* — новые, ибо давно ли появились эти предметы? И такой термин, уже более старый, как *пятилетка,* — всё-таки относительно новое слово, равно как и *землесос,* с которым стали знакомиться совсем недавно во время больших земляных работ в связи с постройкой каналов. Это всё новые слова, которые в общем ничем не отличаются от старых, кроме того, что они моложе и обычно напоминают недавнее прошлое. К новым словам нужно отнести и старые слова в новом значении. Например, слово *ударник.* Это слово существовало давно и имело несколько значений: ударник есть в артиллерии, ударник — это тот, кто играет на ударном инструменте и т. д. Но *ударник* в значении передового рабочего — это новое слово.

Новые слова — не то, что старые слова, которые возникли много веков тому назад, так что иногда даже невозможно наметить эпоху их возникновения. Но эти новые слова не есть неологизмы в художественном смысле слова. Правда, неологизм в переводе на русский язык означает «новое слово», но надо различать новые слова в языке, которые называются просто новыми словами, и новые слова, создаваемые с художественной целью в расчете на определенный стилистический эффект.

Неологизмы — это такие слова, которые образует сам художник, сам поэт, писатель не для того, чтобы дать им общее распространение, ввести их в общий язык, в общий словарь, а для того, чтобы читатель ощущал в процессе восприятия самого

художественного произведения, как перед ним рождается новое слово. Неологизм должен всегда восприниматься как некое изобретение именно данного художника, он неповторим. Как только начинают его повторять, вводить в общий словарь, он теряет тот стилистический эффект, на который рассчитывал художник. Художник рассчитывает на неологизм как на слово, создаваемое на глазах у читателя и только для данного контекста.

Для того чтобы оценить художественную ценность неологизма, надо выяснить вопрос — как он образуется.

Словотворчество принимало разные формы. В период раннего футуризма, особенно кубофутуризма, можно найти совершенно уродливые формы создания якобы новых слов. Например, существовала некая теория, что сами звуки человеческой речи могут быть предметом художественного творчества. И вот создавались совершенно бессмысленные сочетания, на которые смотрели как на новые слова. Так, проповедовалось, что слово *лилия* — это какое-то затрепанное слово и нужно сочинить что-то новое. И вот вместо *лилии* было предложено слово *еуы.*

Появилась даже теория «заумного» языка. Конечно, «заумный» язык — это абсурд по самой идее, и хотя Маяковский в ранние годы защищал творчество некоторых заумных поэтов, оно всё же находится за пределами литературы. Материалом литературы является мысль, выражаемая словом, значимым словом, которое не теряет основной своей функции — быть средством общения. Слово всегда должно сообщить что-то, но если оно звучит так, что никакого внутреннего содержания не имеет, то это уже не слово, а входящие в него звуки — не звуки человеческой речи. В самом деле, вряд ли имеет отношение к искусству поэма Крученых, очень коротенькая и звучащая так:

дыр бул щыл убещур скум вы со бу, р л эз.

Сюда же относятся стихи В. Хлебникова, отличающиеся от предыдущих тем, что каждое заумное слово получает комментарий:

Бобэóби пелись губы,
Вээóми пелись взоры,
Пиээо пелись брови,
Лиээо пелся облик,
Гзи-гзи-гзэо пелась цепь.

Неологизмы футуристов — это попытка выйти за пределы национального языка и создать особый вид искусства, который был бы подобен музыке. Ведь музыка не так прикреплена к национальному началу, как слово. Француз не может понять русскую речь, но он отлично поймет русскую музыку, как и русский поймет французскую музыку. И поэты «зауми» считали, что задача искусства в том, чтобы создать международный язык, который все одинаково будут понимать. Надо сказать, что и в

этом отношении «заумные» поэмы не удались. Ведь если взглянуть на сочетания звуков в приведенной поэме, то легко заметить, что всё это звуки по произносительным признакам, не выходящие за пределы звуков русского языка. Правда, они даны в очень диком сочетании: например, в русском языке после *щ ы* не употребляется; отдельно согласные *р, л* стоять не могут. Но в общем это, конечно, звуки из фонетической системы русского языка, хотя и бессмысленные. Ничего международного здесь не создано. Вряд ли можно найти другой язык, в котором возможна группа звуков *дыр* или *убещур*, разве что в языках, очень близких к русскому. Здесь нет картины вроде музыкальной, которую можно слушать, не зная даже национальности, от которой она идет. Здесь каждый видит, что это забавляется русский человек, но забавляется бессмысленным набором звуков.

Еще во времена «Бродячей собаки» (так назывался петербургский клуб на Михайловской площади; в этом клубе собирались поэты, преимущественно футуристы, и читали свои стихи) был такой футурист, именовавший себя Василиск Гнедов, который постоянно читал одно произведение под названием «Поэза конца»; при этом он принимал особенную позу, составлявшую органическую часть «поэзы». «Поэза» эта еще короче, чем поэма Крученых:

Ю...

Больше ничего поэт не произносил.

Здесь были потуги на некоторый смысл, так как это «Ю» надо было понимать как глагольное окончание настоящего времени первого лица единственного числа.

Это всё уродливые формы поисков чего-то необычайного, оригинального. Дело доходило до того, что поэзия превращалась в один жест. Когда футуристы устраивали свои вечера в бывшем Тенишевском училище (ныне Театр юных зрителей), там были такие «литературные номера»: выходил поэт и ударял лбом в доску кафедры. И это тоже была своего рода поэма.

Все эти «заумные» формы относятся к категории баловства и серьезно рассматривать их нельзя. Однако не все неологизмы таковы.

«Заумный» язык, как и некоторые иные элементы футуризма, возник, как поиски форм протеста, вырождавшегося в скандал, как «пощечина общественному вкусу». Для некоторых участников футуристических сборищ этот «скандал» был не очень удачно найденной формой вызывающего отрицания враждебного традиционного искусства, своего рода буря в стакане воды, для других, надо с сожалением признаться, этот скандал был самоцелью. В теории «заумного» языка были только обрывки здравых мыслей, перемешанные с явно несостоятельными афо-

ризмами. На одном из заседаний футуристов председательствовал языковед, профессор Бодуэн де Куртене, по-видимому привлеченный тем, что теоретический доклад делал один из его учеников-студентов. Он пробовал сохранить серьезность в той обстановке, в которой началось собрание, в среде экстравагантных фигур. Но когда начались выступления поэтов, он покинул кафедру, разразившись протестующей речью против той чепухи, которая господствовала в речах ораторов (например, о пользе чтения вывесок задом наперед).

Потребность шумной демонстрации против застойной традиции — это не новость и не монополия футуризма. Когда-то так действовали романтики. Но не всегда эти литературные скандалы были средством распространения здравых и прогрессивных идей.

Несостоятельность «зауми» не свидетельствует о несостоятельности всякого поэтического словотворчества.

Неологизмы художественных произведений для того, чтобы произвести свой стилистический эффект, должны быть доступны пониманию. Это — первое условие. А для того чтобы они были понятны, они должны быть образованы так, как образовано обыкновенное слово.

Слово образуется из соединения морфологических частей: корня, префикса, суффикса. Разные способы образования слов бывают большей или меньшей свежести, т. е. бывают так называемые продуктивные и непродуктивные формы образования слов. Непродуктивными называются такие способы образования слов, которые уже отошли в прошлое и больше для создания новых слов не употребляются. Например: когда-то в русском языке одним из суффиксов образования прилагательных был суффикс *-р-*. Слово *добрый*, с точки зрения современной, надо делить так: *добр-ый* (а не доб-р-ый), потому что *добр* в современном представлении — неразложимая часть. Но если сопоставить это слово с другими словами, например со словом *сдоба*, то легко заметить, что исконным корнем здесь является только *доб*, а *-р-* есть суффикс образования прилагательного. Но в настоящее время ни одно новое прилагательное не создается с помощью суффикса -р-. Следовательно, образование по типу *доб-рый* есть для настоящего времени непродуктивное образование. Но есть суффиксы, которые служат для образования новых прилагательных. Например, сравнительно недавно появилось слово *колхоз*, являющееся сокращением слов «коллективное хозяйство». От слова *колхоз* без всякого затруднения образовано прилагательное *колхозный*. Суффикс *-н-* в качестве образующего прилагательное от существительного — это продуктивный способ образования слова, т. е. при помощи суффикса *-н-* образуются новые прилагательные почти от любого существительного, даже от существительного, которое только что появилось в языке.

Другой пример: от названия какой-нибудь страны, даже такой, о которой прежде никогда не слышали, прилагательное образуется без всякого труда при помощи суффикса *-ск-* по аналогии со словами *французский, английский, американский* и т. д. Можно впервые услышать слово *Бенилюкс,*[1] но сомнения, как образовать от него прилагательное, возникнуть не может, оно образуется легко: *бенилюкс-ский.* Следовательно, образование прилагательных при помощи суффикса *-ск-* есть продуктивное образование.

Все эти образования имеют свою стилистику, потому что *колхозный* и *бенилюксский* — это разные вещи, т. е. от слова *Бенилюкс* нельзя образовать прилагательное с помощью суффикса *-н-*, как от слова *колхоз* нельзя образовать прилагательное с помощью суффикса *-ск-*. Значит, эти образования принадлежат к определенным семантическим группам и поэтому имеют свою окраску.

Некоторые суффиксы являются суффиксами типично разговорного стиля: например, суффикс *-к-* или *-овк-* — в словах *курилка, читалка, стенновка* и т. п.

И наоборот, есть специфически книжные суффиксы, например отглагольный суффикс *-ние.* Поэтому, например, слово *боронование* звучит по-книжному, т. е. имеет свою стилистическую окраску, независимо от значения.

Бывают узкоспециальные формы образования, чаще всего с иностранными суффиксами, например с суффиксом *-ит.* Это обыкновенно обозначение некоего технического продукта. Слово *волокнит* — соединение общепонятного русского корня с иностранным суффиксом *-ит* понимается как технический продукт волокнистого строения.

Каждый суффикс принадлежит своей языковой среде и, следовательно, обладает своей стилистической особенностью (вернее сказать, не суффикс, а способ образования нового слова с тем или иным суффиксом). Вот откуда появляется экспрессивность новообразований.

Неологизмы часто вызываются оригинальничанием, вроде неологизмов футуристов, которые, впрочем, и у них не всегда были бессмысленными.

Но бывает и совсем другое. Неологизм как слово, не имеющее хождения в языке, освобождается от того, чем отличается каждое слово языка и что обозначается термином «полисемантизм». Всякое старое слово, имеющееся в языке, ассоциируется с разными употреблениями. Очень трудно освободиться от ощущения, что это слово применялось в той или иной комбинации. Отсюда многозначность слова, ощущаемая и тогда, когда оно употребляется в каком-нибудь одном значении. Мы иногда чув-

---

[1] Сокращение названия трех соседних малых стран, выступающих иногда как единая политическая единица: *Бель*гия, *Ни*дерланды, *Люкс*ембург.

ствуем и первоначальное значение, от которого разветвились современные значения, хотя бы в живом употреблении это первоначальное значение и не применялось. Такое первоначальное значение, отразившееся в этимологии слова, т. е. в значении его корня и морфологических частей, является его **внутренней формой**. Неологизм освобождает созданное слово от полисемантизма. Он дает слово в чистом виде. Читатель как бы присутствует при том, как из морфологических частей образуется целое слово. Оно не зависит от употребления, оно освобождено от старых языковых ассоциаций, значение его определяется морфологически: в нем внутренняя форма совпадает с его значением.

Эта этимологическая свежесть слова часто бывает поводом к созданию неологизма. Здесь играет роль и особая экспрессивность неологизма. Если тот способ, при помощи которого создается слово, сам по себе экспрессивен, т. е. является носителем какой-нибудь стилистической окраски, то экспрессивность выступает с тем большей яркостью, что слово не стерто в употреблении и читатель к нему не привык.

Всё это сводится к тому, что неологизм свежее в восприятии, острее действует, останавливает на себе внимание и дает больший эффект, чем старое слово.

У Гоголя в «Тарасе Бульбе» в первом издании 1835 г. имеется такая фраза: «Бегущие толпы... наводнили многолюдные города и деревни». В издании 1842 г. вместо этой фразы стоит другая: «Бегущие толпы... вдруг омноголюдили те города...» Вместо «наводнили многолюдные города» появляется *омноголюдили*, т. е. появляется типичный неологизм, потому что никогда в русском языке это слово не встречалось. При этом Гоголь явно не имел намерения вводить это слово в общий обиход; оно было нужно только в данном контексте. Каким образом следует понимать слово *омноголюдили*? Естественно, что оно понимается по аналогии с другими уже известными словами, сложенными по такому же принципу, например со словом *облагородить*, которое всем понятно. Как оно образовалось? Существовало слово *благородный* — прилагательное с сложным корнем *благород-*, суффиксом *-н-* и окончанием *-ый*. Суффикс и окончание отбрасываются, вместо них ставится глагольный суффикс *-ить*, а перед словообразовательной основой *благород-* дается приставка *о-* (или *об-*, в зависимости от фонетических условий). Получается слово *облагородить*, что значит: сделать благородным. Так же появилось и слово *образумить*: к словообразовательной основе *разум-*, которая получилась после отбрасывания в слове *разумный* суффикса *-н-* и окончания *-ый*, прибавлено в конце *-ить* и приставка *об-* в начале, таким образом получилось слово *образумить*, т. е. сделать разумным. По аналогии с этими словами слово *омноголюдить* значит сделать многолюдным. Смысл фразы Гоголя: когда ка-

заки стали пошаливать, толпы людей бросились в города и сделали эти города многолюдными.

У Гоголя подобные неологизмы не так уж редки. Например: «Не от неудач ли это, которые меня совершенно обравнодушили...» Слово *обравнодушили* создано по тому же типу: об-*равнодуш-(ный)*-ить, *обравнодушили*, т. е. сделали равнодушным.

Именно по аналогии с ранее существовавшими образованиями слов читатель понимает неологизм и тем самым накладывает на него определенную стилистическую окраску, которая связана в его представлении со всеми таким же образом сложенными словами.

Гоголь пишет: «...хочу назвучаться русскими звуками и речью». *Назвучаться* — глагол, образованный от глагола ранее существовавшего в языке; к глаголу *звучать* присоединена приставка *на-* и возвратная частица *-ся*. Подобных образований в языке имеется много: *нагуляться, наплясаться, наговориться, наиграться* — всё это от существующих глаголов: *гулять, плясать, говорить, играть*. При помощи присоединения приставки *на-* и частицы *-ся* новый глагол приобретает значение некоторой предельной полноты действия. Гулять можно сколько угодно, но *нагуляться* — это значит гулять до насыщения, до предела, так, что больше уж гулять не хочется. Новый глагол, образованный по типу уже существующих, сразу становится понятным.

Наряду с глагольными образованиями большую группу неологизмов составляют отглагольные существительные. Здесь также имеются продуктивные способы образования, которые дают возможность образовывать новые отглагольные существительные от таких глаголов, от которых раньше никто существительных не образовывал. У Гоголя можно встретить такие неологизмы: «во всё *дление* жизни», или: «вначале оно было просто, предположение, или справедливое *предслышание*». Во втором случае довольно сложный путь образования неологизма, потому что глагола *предслышать* нет, и сначала должен был образоваться такой глагол, а уж потом отглагольное существительное *предслышание*. Это как бы двойной неологизм, т. е. он предполагает предварительное образование глагола, который сам по себе явился бы неологизмом.

Таково же образование отглагольного существительного при помощи суффикса *-ние* в таком примере: «...истинно-русский язык... незримо носится по всей русской земле, несмотря на *чужеземствование* наше...» От любого глагола при помощи суффикса *-ние* образуются отглагольные существительные, но не всегда эти глаголы существуют в готовом виде в словаре языка. *Чужеземствование* — приблизительно такое же образование, как *странствование, начальствование* и т. п. Здесь предполагается глагол *чужеземствовать*, созданный по образцу глаголов *странствовать, начальствовать* и т. п.

Иногда новообразование призвано характеризовать определенный речевой стиль. Так, у Гоголя, например, неологизмы служат для передачи особенностей речи Селифана. Селифан сообщает о Павле Ивановиче: «очень почтенный барин», «*угостительный* помещик». Искусственность образования данного слова не свойственна литературному языку, а свойственна человеку, который хочет щеголять учеными словечками, но, не имея их в запасе, неумело образует их по аналогии со слышанными книжными словами.

У Гоголя можно найти также большой запас и прилагательных — неологизмов, вроде: *зеленокудрый, трепетолистый, лилово-огненный* и т. п. Гоголь вообще любил неологизмы, и у него можно найти много категорий новообразований. Правда, неологизмы у Гоголя чаще встречаются в его практическом языке, чем в языке художественном. Больше всего неологизмов в его письмах, а также в «Выбранных местах из переписки с друзьями» — произведении, которое передает эпистолярный стиль речи. И это понятно. В практической речи Гоголь мог быть свободнее, смелее. Он понимал, что в художественной речи необходимо ограничивать себя, быть строже, и поэтому разрешал себе помещать в художественных произведениях только отборные слова, в которых он был уверен. Тем не менее и для Гоголя-художника характерно тяготение к неологизмам, расширение того словаря, который существовал до него, что естественно, если учесть стремление к новизне у Гоголя, начинавшего своим творчеством новую страницу в истории русской литературы. Творчество Гоголя, конечно, не могло уложиться в рамки традиционного литературного языка.

Тенденция к употреблению неологизмов в начале XIX в. намечается также и в поэзии. Начало XIX в. характерно в смысле создания новых норм языка. Это обновление поэтического языка иногда было здоровым и плодотворным, а иногда не обходилось без крайностей.

Среди поэтов, особенно тяготевших к новообразованиям, надо назвать Языкова. Над его пристрастием к неологизмам нередко смеялись. У Некрасова можно найти пародии на Языкова, в которых отражается именно эта сторона его творчества (хотя вызваны были пародии, конечно, идейной позицией Языкова: начав как вольнолюбивый поэт, под конец жизни он сменил свои взгляды на крайне реакционные).

В стихотворении «Денису Давыдову» (1835) Языков пишет:

Воин смлада знаменитый,
Ты еще под шведом был,
И на финские граниты
Твой скакун *звучнокопытый*
Блеск и топот возносил.

Здесь неологизм *звучнокопытый* относится к категории сложных прилагательных и представляет самый легкий путь

новообразований. Другой подобный пример из того же стихотворения:

Но тогда лишь собиралась
Пряморусская война,
Многогромная скоплялась
Вдалеке и к нам примчалась
Разрушительно-грозна.

Многогромная — т. е. с многими громами.

У Языкова можно найти много примеров образования нового существительного от прилагательного. Если прилагательное оканчивается на *-ный*, то есть возможность образовать от него существительное на *-ник*. Вот один из примеров:

А он, *таинственник* камен...
(«Поэт», 1831).

Таинственник — т. е. человек, сопричастный к каким-то таинственным действиям камен (муз).

Или вот глагольное образование в стихотворении «Послание о журналистах» (1828):

Гулял, студенчески-беспечен,
И с лирой *мужествовал* я.

Мужествовал — неологизм, образованный примерно по такому же принципу, как гоголевское *чужеземствование*, но без вторичного его превращения в существительное.

Или:

Среди *беспажитной* поляны.
(«Тригорское», 1826).

От существительного *пажить* образовано прилагательное *беспажитный*.

Вот отрывки из пародии Некрасова «Послание к другу (из-за границы)» (1845):

Будь же вечно тем, что ныне:
Своебытно горд и прям,
Не кади чужой святыне,
Не мирволь своим врагам;
Не лукавствуя и пылко
Уважай родимый край:
Гордо *мужествуй* с бутылкой —
Ни на пядь не уступай...
. . . .
На здоровье Руси нашей!
Но, увы мне, о друзья!
Не состукиваюсь чашей
Дружелюбно с вами я —
И не пьется... Дух убитый
Достохвальной грустью сжат,
И, как конь *звучнокопытный*,

Все мечты туда летят,
Где родимый дым струится,
Где в виду своих сынов
Волга царственно катится
Средь почтенных берегов...

Особенно отличался обилием неологизмов другой поэт той же переходной эпохи — Бенедиктов. Переиздавая его стихотворения, Я. П. Полонский вынужден был приложить к ним довольно длинный словарь, в котором приведены слова, сочиненные Бенедиктовым. Например: «У ног его брякнул *предбитвенный меч»; чужеречить, возмужествовать, вольнотечность, запанцыриться* и т. п.

Таким образом, писатели и поэты разного масштаба — от Гоголя до Бенедиктова — тяготели к образованию новых слов, так или иначе окрашенных.

Неологизмы вообще характерны для переходных эпох и для литературных школ, ставящих своей задачей реформирование литературных форм. Так, в близкое нам время обильно образовывались неологизмы у символистов, и особенно памятен в этом отношении Андрей Белый.

Еще более обильны неологизмы у поэтов, непосредственно пришедших вслед за символистами. Сюда относится прославленное в свое время стихотворение Велемира Хлебникова «Заклятие смехом»:

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеянствуют смеяльно.
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!

Словотворчество Хлебникова, иногда граничащее с «заумным» языком, отличается тем, что он обращается преимущественно к непродуктивным формам словообразования.

Иначе обстоит дело с словотворчеством Маяковского. Неологизмы Маяковского строятся на продуктивном словообразовании и все стилистически окрашены. Они носят некоторый налет вульгаризма, речи более или менее свободной, не стесняемой никакими жесткими нормами, никакими границами, речи, употребляемой в интимном кругу, в домашней беседе или даже в уличном разговоре.

Маяковский свободно распоряжается всеми морфемами. Это освежение морфологии он производит при помощи продуктивных форм словообразования и словоизменения. Он склоняет

несклоняемые слова, что является первым признаком несколько вульгарной речи, и делает он это сознательно.

Когда Маяковский писал «из военной *бюры*», склоняя несклоняемое слово *бюро* да еще в женском роде, то он сознательно вносил элемент просторечия. То же можно сказать и о выражении: «не *вылазя* из *таксей*». Уже глагол *вылазя* показывает на стиль речи, а рядом еще стоит слово *таксей*. Маяковский здесь предлагал окончание *-и* от неизменяемого слова *такси* осмыслить как окончание именительного падежа множественного числа, образовав таким путем родительный падеж — *таксей*. Или в другом аналогичном случае: «простилась мадам с своим *мантом*» — опять-таки окончание *-о* в слове *манто* понимается не как неизменяемая часть основы иностранного слова, а как окончание среднего рода (ср. *окно*), следовательно, творительный падеж будет *мантом*. Всё это, конечно, характерные образования, именно образования фамильярные, просторечные.

У Маяковского есть очень много способов образования слов, и все они основываются на живом употреблении той или иной формы. Этим и отличается в этом отношении Маяковский от футуристов, которые выдумывали слова, не считаясь с законами словообразования в русском языке. У Маяковского всегда присутствовал инстинкт словообразования, и его неологизмы обычно находят себе опору в аналогичных образованиях русских слов так же, как это было с неологизмами Гоголя.

Маяковский часто образует отглагольные существительные путем отбрасывания глагольных суффиксов. Это явление характерно для народного языка, в котором существуют такие слова, как *шип, хлоп* и т. п. У Пушкина в «Руслане и Людмиле» есть стих:

Людская *молвь* и конский *топ*.

Присутствие этих слов в стихах Пушкин объяснял тем, что подобные формы употребляются в народно-поэтическом языке.

Вот несколько примеров образования отглагольных существительных и причастий у Маяковского:

Аршины букв подымают *ор* (от глагола *орать*).
Костылей кастаньетный *теньк* (от глагола *тенькать*),
вгоняющий в дрожанье и в *ёжь* (от глагола *ёжиться*);

или еще: *бредь, ясь*.

Это новые слова, но они образованы в согласии с законами русского языка, и сразу ясно, какого они рода и как их надо написать, хотя контекст этого не дает.

В том же ряду стоят слова, образованные уже от прилагательных и причастий: *нищ* и *óголь*.

В согласии с законами русского языка образованы у Маяковского и прилагательные на *-астый*. Есть такие прилагательные,

как *очкастый, глазастый, усастый,* т. е. с большими очками, с большими глазами, с большими усами; эти слова принадлежат определенному слою, скорее всего просторечию. По аналогии с ними Маяковский образовывает от других существительных подобные же слова: *серпастый* паспорт, т. е. паспорт, на котором изображен серп, *штыкастый* и др.

Среди неологизмов Маяковского можно встретить много и глагольных форм, которые тоже не выходят из рамок правильного русского словообразования. У Маяковского встречается *размерсился, расчересчурясь, разночиться* (т. е. ночь наступила вполне), *необычайниться.*

Другой тип образования глаголов — *озноенный* тротуар; *озноенный* предполагает глагол *озноить*, от которого образуется причастие. Или: *разулыбьте* сочувственные лица; *розоватит* восток; *вызмеить* и т. д.

Есть у Маяковского образования типа: *людье, доисторичье, ревоголосье* и т. д. Такое образование придает слову некоторый презрительный оттенок.

Маяковский действовал гораздо смелее, чем его предшественники. Правда, иногда у него получались затрудненные неологизмы, но это сравнительно редко.

Пусть бандой окружат на́нятой,
Стальной изливаются *леевой*...
(«Левый марш», 1918).

В создании неологизмов Маяковский применял различные морфологические приемы словоизменения и словообразования, и при этом слово у него всегда получало свой стилистический колорит.

III. ТРОПЫ

Вводные замечания

До сих пор, когда говорилось о словах той или иной стилистической окраски, эти слова брались из уже существующего словаря или из эквивалентов существующего словаря, какими являются неологизмы, созданные по словообразовательным нормам языка. Но это не единственный способ обогащения языка, тем более, что подобное образование и заимствование слов из того или другого источника ограничено.

Новые слова создаются не только при помощи тех или иных морфологических приемов и не только при помощи того или иного сложения слов; новые слова создаются еще путем изменения или «филиации» их значения.

Нетрудно убедиться, что слова, исходя из каких-то исконных своих значений, образуют новые значения. Образование новых значений имеет свои законы, и взаимоотношение исходного значения слова с позднее приобретенным имеет определенные формы.

Начало самой обыкновенной фразы: «Из всех великих писателей наиболее глубокое и действенное влияние оказали...» и т. д. не представляет каких-либо трудностей для понимания. Между тем здесь бо́льшая часть слов употреблена не по исконному значению, а по новым значениям, которые эти слова приобрели уже в период культурного применения речи.

Что значит слово *великий?* Первоначальное значение слова — просто указание на крупные размеры. В то же время ясно, что это значение в данном случае неуместно. Великий писатель — это не значит писатель высокого роста или большой толщины, это — писатель, имеющий какое-то особое значение в той области литературы, в какой он выступает. Следовательно, произошло перенесение прямого смысла слова с явлений физического порядка на явления идейного характера.

Другое слово — *писатель*. По своему образованию это слово означает того, кто пишет. Но в каком смысле пишет? Писарь тоже пишет, но его не называют писателем. Здесь к старинному слову *писать* присоединилось какое-то новое значение; *писатель* — тот, кто создает новые произведения.

Дальше: «наиболее глубокое». Исконное значение слова *глубокое* имело отношение к морю, озеру, вообще к воде. Но здесь это слово приобретает новое значение.

Слово *влияние* в исконном значении то же, что *вливание*. Но здесь это слово *влияние* приобрело совсем иное значение, которое восходит лишь к концу XVIII — началу XIX в.

Анализ отдельных слов взятой в качестве примера фразы показал, что слова приобрели здесь новые значения по сравнению с их исконными значениями и тем самым как бы стали новыми словами. Это приобретение новых значений основано на самом механизме всякой речи. Принцип экономии речи толкает на то, чтобы в реальном применении слова меняли свое значение.

Абстрактно говоря, можно наметить два пути для точного обозначения словом предмета, явления, качества, действия или состояния.

Первый путь — синтетический, т. е. такой, при котором слово обозначало бы каждый предмет или явление со всеми его признаками. Но тогда всякий отдельный предмет имел бы собственное название. Каждый предмет индивидуален, он чем-то отличается от другого, у него свой набор признаков, и такой метод привел бы к тому, что речь состояла бы из одних собственных имен. Это было бы такое обилие слов, что никому не удалось бы всеми словами овладеть и уметь называть каждый предмет одним, только к нему приспособленным словом.

Есть и другой путь — аналитический, т. е. когда какое-нибудь представление или понятие разлагается на свои примитивные основные элементы, далее неделимые. Тогда словарь состоял бы из наименований всех общих неразложимых признаков. Для того чтобы обозначить какой-нибудь предмет или явление, достаточно было бы перечислить все его признаки.

Но это было бы неэкономно по двум причинам: во-первых, наши представления, передаваемые словом (т. е. значения слов), далеко не всегда поддаются разложению на признаки, так как не представляют собой строго осознанных логических понятий, подобных научным понятиям, легко определимым (слова, обозначающие такие понятия, именуются терминами и по природе своей они отличны от обычных слов). Кроме того, если бы мы проделывали каждый раз мыслительную операцию разложения представления на определяющие его признаки, то вместо простого слова, обозначающего привычное представление, пришлось бы каждый раз произносить длинные перечни обозначений отличительных признаков. В этом легко убедиться по тем определениям простейших понятий, какие мы находим в

толковых или энциклопедических словарях. Так, глагол *пить* в словаре Ушакова определяется: «Вводить в свой организм какую-нибудь жидкость, проглатывая ее». Но в самом этом определении имеется несколько слов сложного значения, требующих определения в свою очередь. Так, *организм* в этом же словаре определяется: «Живое тело, существующее самостоятельно и состоящее из согласованно функционирующих сложных частей органов». *Жидкость* определяется как «вещество, обладающее свойством течь и принимать форму сосуда, в котором находится сохраняя неизменным объем». *Проглатывать:* «Пропускать через глотку в пищевод».

В одном медицинском справочнике мы встречаем такое определение слова *жевание:* «Процесс размельчения зубами пищи, осуществляющийся благодаря сокращению так называемых жевательных мышц (сюда относятся собственно жевательные, височные, внутренние и наружные крыловидные мышцы, иннервируемые двигательной ветвью тройничного нерва), которые перемещают нижнюю челюсть попеременно кверху, вниз и в сторону; при этих движениях зубы перекусывают и перетирают пищу, причем мышцы щек и языка помогают продвижению пищи к зубам».

Очевидно, что и эти определения требуют дальнейшего раскрытия. Практически невозможно было бы изъясняться вместо слов полными определениями понятий.

В действительности речь вовсе не состоит из полного логического сообщения всего содержания мысли говорящего. Речь предполагает общность представлений и понятий у обоих собеседников. Слова служат возбудителями, вызывающими у слушателя активную деятельность мысли, пробуждающей те же понятия и представления, которые у говорящего являлись стимулами, вызывающими слова-сигналы.

Практически пользуются словами разной степени обобщения, причем каждому языку свойственна своя степень обобщения отдельных слов.

В русском языке существуют слова: *утюг, подкова*. На французском языке и то и другое будет называться *железо*. Но для того чтобы отличить утюг от подковы, французы к слову *железо* в значении *утюг* присоединяют *для глажения,* а если речь идет о *подкове,* то к тому же слову *железо* присоединяют *для лошади.*[1] По-русски в данном случае применяется более синтетический метод, т. е. одним словом сразу обозначается весь комплекс понятий, связанных с представлением об утюге или с представлением о подкове. Однако и в русском языке синтетизм не является полным. Разновидности утюга не имеют специальных

[1] fer à repasser, fer à cheval. В живой речи, где самые обстоятельства исключают возможность смешения значений, определительные слова «à repasser», «à cheval» опускаются.

названий, а пополняются определениями, например: *утюг электрический, паровой, жаровой и т. п.*

Итак, на практике существуют слова сложного значения и разной степени обобщения. Но это обобщение никогда не может быть вполне определенным, так как в практической речи в разных случаях требуются понятия разных степеней обобщения. Отсюда постоянная потребность в уточнении значения слова.

В живой языковой практике постоянно происходят изменения значения слов — либо **сужение** значения, либо его **расширение**.

Сужение значения происходит тогда, когда слово, обозначающее комплекс многих признаков, выступает в данном высказывании с меньшим количеством признаков.

Например, если вместо того чтобы назвать человека дураком, его назовут ослом, то при этом содержание слова *осел*, которое обозначает животное, обладающее какими-то свойствами — определенной шерстью, определенной длины ушами и т. д., — обедняется только до одного признака: глупости.

Обратным явлением будет развертывание значения, — тот случай, когда слово в себе не заключает дополнительных признаков, а их примышляют, обогащая таким образом значение слова. Например, вместо слова *документ* можно сказать *бумага*. В своем исконном значении бумага — это только материал самого разного применения. Но в выражении «к нам пришла из такого-то учреждения бумага» имеется в виду документ, и лишь его частным признаком является то, что он писан на бумаге.

Слова часто изменяются в своем значении. Эта возможность изменять значение является одним из средств создавать новые слова. Так, изменив значение слова *перо*, первоначально означавшее только птичье перо, создано новое слово, означающее предмет, которым пишут, хотя уже более века никто для этого птичьими перьями не пользуется.

В языковой практике, в постоянном употреблении слов всё время происходит либо сужение, либо расширение значений, и это дает возможность пользоваться уже существующими словами, то растягивая их значение, то уплотняя, и тем самым подгонять их под ту или другую мысль. Средством для этого является контекст, т. е. в целом вся речь, в которой употреблено данное слово. Для устной речи таким контекстом являются не только слова, но и обстоятельства, при которых ведется разговор, показ или простое наличие предметов, о которых идет речь, жест, мимика говорящего, выразительная интонация произношения и т. д. В письменной речи эти дополнительные средства уточнения отсутствуют, но в книгах (например, в учебных пособиях), кроме слов, может быть применен рисунок, чертеж.

При помощи готовых слов можно выражать новые мысли, и каждое слово языка при этом становится всё более многозначным (**полисемантическим**).

Из нескольких возможных значений в процессе речи всегда достаточно точно отбирается нужное, если связная речь построена правильно и говорящий сумел избежать двусмысленности.

В повести Гоголя «Нос» есть такая фраза: «Частный принял довольно сухо Ковалева и сказал, что после обеда не то время, чтобы производить следствие...» Здесь почти каждое слово многозначно.

Частный. Могут ли сомневаться те, кому хорошо знакома бюрократическая система дореволюционной России, что значит *частный?* Для них вполне ясно, что *частный* — это то, что в полном своем виде называется «частный пристав», что слово это происходит от «часть» (город разделялся на «части» и главный полицейский чиновник, ведавший той или другой частью, назывался «частный пристав», или в просторечии просто «частный»). Но единственное ли это значение слова *частный?* Нет. Достаточно вспомнить такие значения, как: частный случай (т. е. один из многих), частная жизнь (т. е. не служебная, личная), частное дело, частные разговоры и т. п. Но ни одно из этих значений здесь не годится, здесь именно значение «частный пристав».

Принял. Глагол *принял* может выступать во многих значениях: больной принял лекарство; городничий принял Хлестакова за ревизора и т. п. Однако ясно, что не эти значения имел в виду Гоголь. Ковалева нельзя принять как лекарство, а второе значение отпадает потому, что в этом значении слово «принял» без дополнения (за кого?) не употребляется. Существует много других значений этого слова: он принял меры; или: публика хорошо приняла актера, или, как теперь часто говорят, тепло его приняла. В данном случае ясно из бытовой обстановки, изображаемой в рассказе Гоголя, что в намерение автора не входило сообщение, одобрял или не одобрял пристав Ковалева. Есть еще просторечное значение этого слова, например «прими веревку», т. е. убери. Но и это значение здесь не подходит. В данном случае глагол *принял* имеет только одно значение: допустил к себе для того, чтобы выслушать его просьбу.

Сухо. Сухо может быть во рту; сухо на дворе. Но Гоголь имеет в виду совсем другое. Значит, слово *сухо* тоже имеет много значений, из которых здесь подходит только одно: неприветливо, холодно.

«Сказал, что после обеда не то *время...*» Казалось бы, *время* — абстрактное понятие и уж здесь никаких особенных значений быть не может. Но это не так. Самое общее значение слова — философское: движение совершается в пространстве и во времени. Нельзя допустить, чтобы частный говорил Ковалеву о времени в этом философском смысле. Есть много других значений слова *время,* например «среднее время», отличающееся от солнечного времени; или в таком контексте: «Он показал хорошее время в беге на короткую дистанцию» (т. е. скорость, изме-

ряемая временем пробега на определенной длине); или в поговорке: время — деньги; или фразеологическое сращение: дух времени. В каждом из этих случаев слово *время* выступает в своем значении. А частный пристав имел в виду другое, особенное значение, именно ту часть его рабочего дня, когда он мог бы заниматься делами.

Смысл многозначных слов определяется контекстом. Забота говорящего состоит в том, чтобы поставить слова в связь, достаточно определяющую значение каждого слова.

В живой речи слова иногда выступают не в том значении, в каком они находятся в словарях. В словаре посильно даются все значения слова, какие только возможны. Но это только возможные, а не реальные значения. Никогда слово не может выступать сразу во всех этих значениях. В каждом контексте появляется то или иное значение, тот или иной оттенок значения.

Таким образом, контекст дает не максимальную, а минимальную возможность значений. Об этом необходимо помнить, потому что часто при анализе текста стараются вырвать слово из контекста, а потом раздумывают: а что это слово может значить? Иной раз при таком размышлении придумывают много интересных вещей, к делу, впрочем, не относящихся. Чтобы проникнуть при помощи анализа глубже в смысл речи, следует обращать внимание не на все возможные значения, а, напротив, только на те, какие именно здесь реализовались. Всегда надо стремиться определить минимальное значение слова, т. е. то частное, индивидуальное значение, которое приобретает слово в данном предложении.

Приводимые в словарях значения слова обычно не оторваны друг от друга, а находятся в более или менее близкой связи.

Обратимся к примерам, показывающим природу таких связей.

В русском языке существует несколько значений слова *окно*, и среди них следующие: окно в его основном, широко известном употреблении, и окно — как перерыв между учебными занятиями. Общее между этими значениями, очевидно, заключается в том, что как между одной частью стены и другой частью стены есть светлый пустой промежуток — окно, так есть пустой промежуток между одной лекцией и другой, если одна не следует непосредственно за другой. Значения перенесены по сходству. Это наиболее частый случай перенесения значения.

Другой пример: слово *потолок*. Слово это употребляется не только в его основном общеизвестном значении, но и в другом — как предел достижимого. В авиации *потолок* — это самая большая высота, на которую может подняться самолет. *Потолок* в значении «предел» употребляется также и в других случаях. Здесь опять-таки связь по сходству. Так же, как в комнате высший достижимый предел — потолок, так и в других случаях,

когда это слово употребляется в переносном значении, оно тоже означает высший предел достижения.

Существуют и другие типы перенесения значений. Часто встречается выражение *русский язык*. Исконное значение слова *язык* — анатомическое: *язык* — тот орган, который находится во рту. Можно ли говорить, что язык в значении речи назван так по сходству с языком в анатомическом смысле? Конечно, нет. Здесь уже связь по функции. Основным органом устной речи является язык, при помощи которого артикулируются нужные звуки. Отсюда слово *язык* приобрело значение речи по функции.

Говорят: «оратор произнес вступительное слово». Значит ли это, что он сказал только одно слово? Нет, он, конечно, сказал много слов. Здесь *слово* перенесено на целую речь, потому что речь состоит из слов.

Все примеры, которые приводились до сих пор, показывают уже готовые, совершившиеся в языке перенесения. Но способ подобного перенесения значения не умер, он продуктивен так же, как продуктивны некоторые способы морфологических образований новых слов. Надо сказать, что эта продуктивность в перенесении значений в каждом языке и в каждую историческую эпоху имеет свои особенности и свои типы. Не всегда бывает понятно перенесение значений в другом, мало известном или далеком в культурном отношении языке. Но перенесение значений существует, и им часто пользуются для усиления выразительности речи.

В стихах Пушкина:

Улыбкой ясною природа
Сквозь сон встречает *утро* года.
(«Евгений Онегин», гл. VII, строфа 1).

Слово *улыбка* употреблено в необычном для него значении, которого нет в словаре. Это значение создано Пушкиным в данном стихотворении, но читатель отлично понимает, что хотел сказать поэт выражением «ясная улыбка природы». «Утро года» — этого значения слова *утро* в словаре нет, оно еще не зафиксировано, это свежее, новое перенесение, которое совершается у читателя на глазах.

Это есть уже явление не истории языка, а так называемой поэтической речи, художественной речи, хотя, может быть, здесь слова «поэтический», «художественный» не очень правильны, потому что то же самое наблюдается и в практической речи. В обычной практической речи тоже часто придают слову свежее значение, которое вполне определяется контекстом, хотя этого значения ни в каком словаре нет.

Слово *улыбка* встречается у Пушкина еще и в другом значении: олицетворяя свою музу, поэт говорит о ней:

И свет ее с *улыбкой* встретил;
Успех нас первый окрылил;

Старик Державин нас заметил
И, в гроб сходя, благословил.
(Там же, гл. VIII, строфа 2).

Здесь имеется целый ряд свежих слов, начиная с той же улыбки, которой придано совершенно новое значение. Это значение тоже отсутствует в словаре и не совпадает с другим новым значением, которое было отмечено в стихах

Улыбкой ясною природа
Сквозь сон встречает утро года.

В словах: «И, в гроб сходя, благословил» — речь идет об экзамене 1815 г. Было бы нелепо понимать этот стих в его буквальном смысле. Здесь это просто значит, что незадолго до смерти Державин одобрил стихи молодого Пушкина (он выразил пожелание, чтобы Пушкин вырос поэтом).

Слова в приведенных примерах выступают в новых значениях, не зафиксированных в словарях. Как видно из этих примеров, в живой речи, и особенно в поэтической речи, существуют такие приемы перенесения значений, которые дают словам новые значения, и эти новые значения надо отличать от тех, которые уже отстоялись в языке.

Перенесения значений отражаются на выразительности речи. Если бы вместо «улыбкой ясною природа» сказать «ясный день», то стихи воспринимались бы иначе; словом *улыбка* привносится новый оттенок, новый признак. Поэтические приемы перенесения значений и основаны на том, что они каким-то образом перегруппировывают признаки, определяющие понятия, выдвигая в поле внимания тот или иной признак, который мог бы самостоятельно и не возникнуть в обычной системе речи. Пушкинские слова «сквозь сон встречает утро года» дают новое представление о том, что такое весна, — пора пробуждения природы. Эта идея пробуждения не присутствовала бы в воображении читателя, если бы поэт просто сказал: после зимы наступила весна.

Слово в измененном значении именуется т р о п о м (от греческого τρέπω — оборот). Стилистическая окраска тропа заключается в том, что, в отличие от привычного обозначения предмета или явления постоянно соответствующим ему, привычным словом, происходит перераспределение признаков, так что на первый план выступают признаки, обычно запрятанные среди других, образующих понятие или представление. Так, слово *улыбка* в тех примерах, какие приводились, выдвигает признак удовлетворения, радости, ласки.

Таким образом, отдельные второстепенные затушеванные признаки, которые в самом понятии, может быть, и заключаются, но не действуют на наше восприятие и воображение, при помощи перегруппировки значений выступают на первый план, становятся действенными и поэтому вызывают то или иное эмоциональное переживание. Всё дело в том, чтобы выдвинуть тот или

иной признак, сопутствующий основному значению, обратить на него внимание. Этого можно достичь и не обращаясь к тропам, не меняя значения слова. Мы и ознакомимся с подобного рода случаями, так как они лучше всего раскроют психологию тропов.

Эпитет Самый простой способ выдвинуть тот или иной признак — это его назвать. Этот способ именуется термином эпитет (от греческого ἐπίθετος — приложенный). Эпитет — это называемый признак, сопутствующий какому-нибудь слову. Обыкновенно эпитет принимает форму определения, и по существу слово «эпитет» и значит определение, при этом определение грамматическое, т. е. в простейшей форме это прилагательное при существительном. Это наиболее распространенный вид грамматического определения. Но возможно, например, определение в форме приложения (существительного), а если действие выражено глаголом, то такое же смысловое отношение как определение при существительном осуществляет наречие при глаголе (ср. «быстрый бег» и «быстро бежать»).

Но с точки зрения стилистической функции слова, не всякое определение может быть названо эпитетом. Полезно определять эпитет именно в отрицательном порядке, т. е. сперва определить что такое неэпитет, простое определение, и отсюда вывести, чем от него отличается эпитет.

Обыкновенно эпитет противополагается логическому определению. Чтобы понять, что такое логическое определение, надо ввести понятия содержания и объема. Каждое понятие имеет свой объем и свое содержание. Объемом понятия называются все явления, предметы, вещи, реальные или воображаемые, данным понятием обобщаемые. Например, объем значения слова *дом* составляют все здания, какие только существуют на свете, подходящие к понятию «дом», всё, к чему слово *дом* применимо. Содержание того же понятия — это все те признаки, которые отличают любое из данных сооружений от того, что уже не будет домом. Конура для собаки — это не дом, потому что она, хотя и обладает некоторыми общими признаками с домом, но не обладает всё-таки всеми теми признаками, которые присущи именно дому, в отличие от чего-нибудь другого, и, кроме того, обладает такими признаками, какие не свойственны понятию «дом».

Если присоединить к имеющимся признакам какой-нибудь новый признак, не содержащийся в общем понятии, то изменится и объем, и содержание. К слову *дом* можно присоединить признак «деревянный». Этот признак как отличительный не присутствует в понятии «дом» — потому что если бы слово *дом* определялось бы наличием признака «деревянный», то не мог бы существовать каменный дом. Следовательно, то, что дома бывают деревянные, вообще говоря, не отличает самого понятия «дом» от понятия «не дом». Но теперь к слову прибавляется новый признак, который раньше в понятии не содержался. Объем

при этом уменьшается, потому что отпадают все дома, построенные из иного материала, нежели дерево. Таким образом, получается, что при увеличении содержания понятия объем уменьшается, или, выражаясь математическим термином, объем обратно пропорционален содержанию.

Всё это характерно для логического определения. Его функция — ограничить объем путем расширения содержания. Задача логического определения индивидуализировать понятие или предмет, отличить его от подобных же понятий.

Эпитет — это такое определение, которое этой функции не имеет и которое сохраняет уже заранее определенное понятие в том же объеме и, следовательно, в том же содержании. Эпитет ничего не прибавляет к содержанию, он как бы перегруппировывает признаки, выдвигая в ясное поле сознания тот признак, который мог бы и не присутствовать.

Сочетания *серый волк* и *серая лошадь* не равнозначны. Определение *серый* по отношению к лошади несомненно логическое, потому что, говоря *серая лошадь,* мы отличаем данную масть от других, как например: *буланая лошадь, вороная лошадь* и пр. Определение *серый* по отношению к волку (сказочный серый волк) не является логическим, потому что не для того говорят *серый волк,* чтобы отличить его от волка другой масти. Это вообще волк, и слово *серый* только подчеркивает привычный и типический цвет волчьей шерсти.

Надо заметить, что в литературе слово «эпитет» не всегда употребляется в этом узком смысле слова; иногда этим словом обозначают всякое определение.

При всем многоразличии смысловых функций эпитет всегда придает слову некоторую эмоциональную окраску. Слово перестает быть обыкновенным термином. Например, *серый волк* — это не зоологический термин. Если это слово и встретится в учебнике зоологии, то не в том значении и не в таком сочетании, как в сказках. Бывает, что одно и то же словосочетание в разных текстах приобретает характер логического определения, либо эпитета. В сочетании *красная роза* определение *красная* может восприниматься по-разному. Если речь идет о каком-нибудь руководстве по садоводству, то там *красная роза* будет логическим определением, отличающим красную розу от чайной розы, от белой розы и т. д. Но в стихотворении, где между прочим упоминается *красная роза,* слово *красная* не будет иметь функции отличения; здесь имеется в виду самая обыкновенная роза, а прилагательное *красная* прибавляется для того, чтобы создать зрительное красочное впечатление, чтобы вместо скупого слова *роза* дать сочетание, эмоционально окрашенное.

Явление эпитета, потребность в таком подчеркивании отдельного признака не с целью различения, а с целью придачи слову особой стилистической окраски, — это явление свойственно всем литературам, всем временам и всем народам. Поэтому в самых

древних риториках и поэтиках уже трактуется об эпитете. Об эпитете говорит уже Аристотель в своей «Риторике». Он прежде всего советует в употреблении эпитетов соблюдать меру. Обилие эпитетов, говорит он, свойственно человеку, говорящему в состоянии аффекта. Эмоциональная взволнованность заставляет обращаться к таким формам речи, в которых обильны эпитеты, окрашивающие предмет в определенную эмоциональную окраску. Аристотель говорит, что получается комическое впечатление, когда к простым словам прибавляют украшающие эпитеты: что каждый эпитет имеет свою функцию, и если его на место не поставить, то, кроме сознания противоречия и вытекающего отсюда комического впечатления, ничего не получится. Ходульность стиля, по Аристотелю, происходит от употребления эпитетов или длинных, или неуместных, или в слишком большом числе. В поэзии, например, вполне можно назвать молоко белым, в прозе же подобный эпитет совершенно неуместен. Неумеренность в употреблении эпитетов есть бо́льшее зло, чем простая неукрашенная речь. В последнем случае в речи отсутствует одно из достоинств, а в первом (при изобилии эпитетов) — присутствует недостаток.

Явление эпитета еще в самых ранних риториках констатируется как определенная стилистическая категория и уже обставляется определенными правилами, которыми нужно руководствоваться, чтобы соблюдать чувство меры.

Эпитеты весьма разнообразны, поскольку разнообразны и самые эмоции, которые подчеркиваются эпитетами, самые функции эпитетов.

В поэме «Эда» (1825) Баратынский говорит о своей героине:

Сидела дева молодая.

Эда — совершенно определенное лицо, о котором у читателя уже создалось определенное представление; само имя Эды включает представление о ее молодости. Здесь эпитет *молодая* употреблен не потому, что была другая дева и надо определением уточнить, о ком идет речь. Или: «Светло бежит ручей сребристый» (там же). Опять-таки слово *сребристый* употреблено не для того, чтобы отличить этот ручей от другого ручья; ведь уже сказано: светло бежит ручей, значит, уже изображено то его качество, которое отмечается и эпитетом сребристый. Или:

Своею негою страшна
Тебе *волшебная* весна,
Не слушай птички *сладкогласной*.
(Там же).

Эти слова — *волшебная, сладкогласная* не уточняют предмет, о котором говорится, а сопровождают его словом, выражающим эмоциональное отношение к нему. Или:

Встал *ясный* месяц над горой...
(Там же).

Конечно, могут быть случаи, когда *ясный* — логическое определение, например, когда нужно отличить тусклый месяц в тумане от ясного месяца. Но в данном тексте это просто дополнительное определение, которое выдвигает этот признак я с н о с т и из понятия, в котором он уже заключен.

Или у Пушкина: «*Надежная* пристань тишины», «*бурная* глубина», «ладья *крылатая*» (т. е. парусная ладья), «*грозная* непогода», «*бурный* вихрь», «в тишине *укромной* хаты» (в *тишине* только усиливает выражение «укромная хата»).

В «Кавказском пленнике» так же, как в «Эде» Баратынского, фигурирует дева — причем она либо *молодая*, либо *юная*, либо *милая*. Все эти эпитеты не имеют целью уточнение.

Из приведенных примеров ясно, что задача эпитета — выделить характерную черту, сосредоточить внимание на отдельном признаке, выдвинув его на первый план. *Белый* снег, *бурный* вихрь, *знойный* тропик — это характерные признаки. Иногда задача эпитета — не только выделить тот или иной признак, но и усилить его. Например: «тишина *глубокая*» — не просто характеристика тишины, но и усиление признака, содержащегося в понятии «тишина». Или: «*ужасная* буря»; эпитет *ужасная* имеет усилительное значение.

В эту категорию усилительных эпитетов в качестве частного случая входят так называемые идеализирующие эпитеты, например «весны моей *златые* дни» (стихи Ленского из «Евгения Онегина»).

Надо учитывать еще особый класс эпитетов, который может в отдельных случаях совпадать с предыдущими классами. Это то, что называется украшающими эпитетами. Эти украшающие эпитеты появляются в литературных школах определенного направления. Украшающие эпитеты неуместны в реалистическом стиле, но в романтическом стиле и в предшествовавшем ему классическом стиле украшающие эпитеты широко применялись.

Слово без эпитета, одно только существительное, считалось непоэтическим, за исключением сравнительно узкого репертуара слов, где существовали поэтические синонимы обычных слов (например, *уста* при наличии синонима *рот*). Но вообще слово само по себе казалось недостаточно поэтическим, нужно было его возвысить. И главным средством для этого было сопровождение слова эпитетом. Поэтому когда говорят: *быстрая* волна, *бегущий* корабль, *державный* орел, то здесь главная задача была придать словам «волна», «корабль», «орел» поэтический колорит, перевести их тем самым из ряда слов обыкновенного прозаического языка в ряд поэтический. Так, *младые*, *юные*, *милые* были обязательными эпитетами, сопровождающими слово «дева», а сказать просто «дева» было недостаточно поэтично. В реалистический период падает вообще строгое разграничение слов поэтического и непоэтического обихода (именно слов, а не понятий). Слово *рот* становится таким же поэтическим, как и *уста*,

глаза — как *очи,* глагол *видит* — как *зрит, слышит* — как *внемлет.* Это различие между поэтическим и непоэтическим выражением одного и того же понятия падает, следовательно — падает и потребность возведения слова в высший ранг, придачи слову какой-то особой окраски высокого плана.

В народной поэзии эпитет культивируется не меньше, чем в письменной. Народно-поэтические эпитеты нередко переносятся в литературную речь, чтобы придать ей некий стиль народности. Репертуар эпитетов в народной поэзии довольно жесткий. Именно в народной поэзии встречаются так называемые постоянные эпитеты, когда определенное слово постоянно сопровождается одним и тем же эпитетом, например *море синее.*

В «Сказке о рыбаке и рыбке» Пушкина, когда старик приходит к морю, он находит море в разном состоянии, в зависимости от степени дерзкой настойчивости в просьбах старухи. Одно из этих состояний Пушкин определяет выражением «почернело синее море». Почему возможно такое сочетание? Потому что *синее* — постоянный эпитет, который выделяет некую типическую черту моря, а не характеризует его состояние в описываемую минуту. В выражении «почернело синее море» в системе народной поэзии (а Пушкин создает сказку именно в народном стиле) никакого противоречия нет.

Подобные примеры встречаются в разных областях народного творчества. Так, когда говорится про арапа, то у него оказываются «белые руки», потому что *белые* — это постоянный эпитет народной поэзии, сопровождающий слово *руки.*

Постоянные эпитеты разнообразны. Характерны для народного стиля так называемые тавтологические эпитеты, которые буквально повторяют определяемое слово: *чудо чудное, диво дивное, цветики цветные, тьма тьмущая* и т. п. Ясно, что эти эпитеты ничего не прибавляют к тем понятиям, которые сопровождают, не придают новых признаков, а лишь в какой-то мере усиливают значение связанного с ними слова.

Постоянные эпитеты: море *синее,* тучи *черные,* земля *сырая,* лебедь *белая* и другие — можно назвать типическими. Очень много в народной поэзии идеализирующих эпитетов, например: солнце *красное* (т. е. красивое), конь *добрый.* Особенно распространен эпитет *золотой* в применении к разным вещам. Иногда постоянные эпитеты настолько прикрепляются к определенным словам, что они даже сами по себе могут означать то же самое, что они означают вместе с определяемым словом. Например, при слове «сердце» эпитетом обыкновенно бывает *ретивое;* иногда эпитет вытесняет существительное, и его одного уже бывает достаточно, чтобы понять, о чем идет речь. Когда говорят «выпьем *пенного»,* имеется в виду «пенное вино», но нет необходимости прибавлять слово «вино», так как *пенное* само по себе уже заменяет определяемый им предмет. Говорят *буренушка* в значении «бурая корова», *гнедко* вместо «гнедая лошадь».

Эти постоянные эпитеты — характерная черта народного стиля, и так как их репертуар невелик, то когда художнику надо придать своей речи оттенок народности, он обращается именно к ним. Так, в «Песнях западных славян» Пушкина мы находим эпитеты «*красные* девки», «*красное* солнце», «*студеная* вода», «*белые* груди», «конь *ретивый*», «кровь *горячая*», «*чистое поле*», «*белое* тело».

Есть еще некоторые классы эпитетов, прикрепленных к определенным школам, к определенным направлениям, к определенным стилям. Так, к особому классу относятся с о с т а в н ы е э п и т е т ы, которые сами по себе еще разделяются на более мелкие категории. Составные эпитеты были характерной чертой державинского стиля:

Тогда *белорумяны* персты
По звучным вспрыгали струнам,
Взор *черноогненный* отверстый...

(«Сафо», 1794).

А от лиры *сладкострунной*.

(«Пришествие Феба», 1797).

В свое время эти *белорумяные, сладкострунные, черноогненные* создали целое направление в поэзии.

Ученики Державина, эпигоны, злоупотребляли этими составными эпитетами, главным образом эпитетами цветовых оттенков, и это вызывало пародии. Так, существует пародия Панкратия Сумарокова, которая вся построена на очень сложных эпитетах цветового порядка (составленных из двух и более цветов), причем соединяются совершенно невозможные цвета. Пародия имела успех, потому что пародировавшееся явление было массовым.

О д а в г р о м к о - н е ж н о - н е л е п о - н о в о м в к у с е

Сафиро-храбро-мудро-ногий,
Лазурно-бурый конь Пегас!
С парнасской свороти дороги
И прискачи ко мне на час.
Иль, дав в Кавказ толчок ногами
И *вихро-бурными* крылами
Рассекши воздух, прилети.
Хвостом *сребро-злато-махровым,*
Иль *радужно-гнедо-багровым*
Следы пурпурны замети...
и т. д. [1]

Среди составных эпитетов надо выделить особый класс так называемых «гомеровских эпитетов». Это те эпитеты, которые являются буквальными переводами греческих составных эпитетов: в греческом языке подобные составные эпитеты встречались чаще, чем в других языках, так как по свойствам греческого языка эти эпитеты легче образовывались.

[1] Журнал приятного, любопытного и забавного чтения, 1802, ч. 1, № 2

Образцы гомеровских эпитетов следует искать прежде всего в переводе «Илиады», сделанном Гнедичем, ибо этот перевод и создал тот стиль, которым обыкновенно передается античная поэзия на русском языке.

Скоро достигнул герой своего *благозданного* дома;
Но в дому не нашел Андромахи *лилейнораменной.*
С сыном она и с одною кормилицей *пышноодеждной*
Вышед, стояла на башне...
(VI, 370—373).

Благозданный, лилейнораменная, пышноодеждная — это всё гомеровские эпитеты. Обыкновенно подобные эпитеты передаются на русском языке такими словами, которые тяготеют к славянизмам: *сребролукий,* а не *серебролукий, благозданный,* а не *хорошо построенный, лилейнораменная* (рамена — плечи). Эти эпитеты достаточно популяризованы в русской литературе и их употребление само по себе уже вызывает представление о стиле античных поэм, о стиле Гомера. Составляются эти эпитеты обычно из основ прилагательного определения и существительного определяемого: «*розоперстая* Эос» от «розовые перста».

Вообще составные эпитеты встречаются у разных писателей. Любил составные эпитеты и Гоголь, но у него это эпитеты несколько иного типа. Например: «Везде, где б ни было в жизни, среди ли черствых, *шероховато-бедных* и *неопрятно-плеснеющих* неизменных рядов ее, или среди *однообразно-хладных* и *скучно-опрятных* сословий высших...» («Мертвые души», т. I, гл. V).

Эпитеты при их обилии являются одной из тех стилистических черт, которые в наибольшей степени характеризуют индивидуальность писателя, литературное направление или эпоху. У каждого писателя имеется свой выбор излюбленных эпитетов, характеризующий его стилистическую систему.

По наблюдениям М. А. Рыбниковой,[1] поэзия Лермонтова характеризуется эпитетами: *хладный, немой, таинственный, далекий, чуждый, мрачный, мятежный* и *роковой.* Можно сказать, что эти эпитеты составляют единое семантическое гнездо, соответствующее не только настроению, но и темам, излюбленным в произведениях Лермонтова. Сверх того, но уже реже, наблюдаются у него эпитеты: *голубой, седой, золотой, живой, святой, вечный, лукавый, бесплодный, чудный, жадный, благородный, звучный, мерный, шумный* и *тихий.* Рассмотрим различные примеры употребления эпитета *холодный:*

Родник между ними из почвы бесплодной,
Журча, пробивался волною *холодной.*
Виднелся лишь пепел седой и *холодный.*
(«Три пальмы»).

---

[1] М. А. Рыбникова. Введение в стилистику. «Советский писатель», М., 1937, стр. 206.

Меж тем как Франция... встречает *хладный* прах.
(«Последнее новоселье»).

Один — он был везде, *холодный*, неизменный.
(Там же).

Пускай *холодною* землею
Засыпан я.
(«Любовь мертвеца»).

Из-под таинственной *холодной* полумаски...
(«Из-под таинственной холодной полумаски»).

И были пусты и *хладны* их краткие речи.
(«Они любили друг друга»).

Вот сыростью *холодною*
С востока понесло.
(«Свидание»).

И корни мои умывает *холодное* море.
(«Дубовый листок оторвался...»).

Но не тем *холодным* сном могилы.
(«Выхожу один я на дорогу»).

И жизнь, как посмотришь с *холодным* вниманьем вокруг...
(«И скучно, и грустно»).

Вот характерные противопоставления холода и жара:

Но я вручить хочу деву невинную
Теплой заступнице мира *холодного.*
(«Молитва»).

Но вере *теплой* опыт *хладный*
Противоречит каждый миг.
Дрожа, *холодная* рука
Подушку *жаркую* объемлет.
(«Журналист, читатель и писатель»).

У Фета доминирующим эпитетом является эпитет *безумный*, что отметил еще В. Брюсов:

И я шепчу *безумные* желанья
И лепечу *безумные* слова.
(«Вчера я шел по зале освещенной», 1858).

То сердце замрет, то проснется,
За каждой *безумною* трелью.
(«Весеннее небо глядится», 1844).

У Тютчева, по наблюдению М. Рыбниковой[1], господствует эпитет *роковой:*

Счастлив, кто посетил сей мир
В его минуты *роковые*...
(«Цицерон», 1830).

Как на приступ *роковой*...
(«Море и утес», 1848).

[1] Там же, стр. 209.

Когда она при *роковом* сознаньи.

(«Две силы есть — две роковые силы», 1869).

Характерны для Тютчева составные эпитеты:

О рьяный конь, о конь морской,
С *бледно-зеленой* гривой,
То смирный, *ласково-ручной*,
То *бешено-игривый!*

(«Конь морской», 1830).

Но длань *незримо-роковая*...

(«Фонтан», 1836).

С того *блаженно-рокового* дня...»

(«Сегодня, друг, пятнадцать лет минуло», 1865).

Твой день — болезненный и страстный,
Твой сон — *пророчески-неясный*...

(«О вещая душа моя!», 1855).

Как хорошо ты, о море ночное, —
Здесь лучезарно, там *сизо-темно*...

(«Как хорошо ты, о море ночное!», 1865).

Устойчивость эпитетов наблюдается и у современных нам поэтов. Так, для Н. Тихонова характерны резко интенсивные эпитеты: «*горящее* поле», «*багровый* дым», «*буйные* дороги», «*бурный* волок», «*жестокая* заря», «*яркие* флаги», «*глубокий* восторг», «*дикая* свобода», «*гремучий* вихрь».

Часты эпитеты, выражающие неограниченность и построенные с отрицанием *не* или приставкой *без*: «*неустающий* зверь», «*нестерпимый* свет», «*немеркнущий* прибой», «*нескончаемый* гул», «*беспощадные* танки», «*беспокойное* сердце».

Из красочных эпитетов чаще всего встречается *зеленый*: «*зеленый* зной», «*зеленые* рубцы», «*зеленые* травы», «*зеленый* трепет», «*зеленый* воздух», «*зеленая* сказка», «*зеленая* парча», «*зеленый* луг», «*зеленые* поля», «небо *зеленое*», «*зеленые* губы», «*зеленые* листья». Реже встречаются эпитеты *синий* и *голубой*: «*синяя* ночь», «*синее* весло», «*синяя* лава», «*синий* свист мороза».

Последний пример — характерный для Н. Тихонова случай перенесения эпитета с управляемого существительного (в род. падеже) на управляющее, например: «багряный шелест роз» вместо «шелест багряных роз».

Сравнение Простое наименование признака, требующего выделения, не всегда удовлетворяет требованиям выразительности. Чтобы непосредственнее воздействовать на чувство, требуется более конкретное представление о признаке, о котором следует напомнить и к которому привлекается внимание. Поэтому иногда наименование признака сопровождается сопоставлением характеризуемого с предметом или явлением, обладающим в полной мере данным признаком.

Для правильного построения сравнения необходимы следую-

щие элементы: во-первых, *что* сравнивается; во-вторых, *с чем* и, в-третьих, *по какому признаку* сравнивается.

Эти члены сравнения можно обозначить так: 1) то, что сравнивается, или «предмет»; 2) то, с чем сравнивается, «образ», и 3) то, на основании чего сравнивается одно с другим, просто «признак».

Значит, полное сравнение должно в себе заключать предмет, образ и связующий признак.

Говорят «лицо белое как снег». Здесь имеются все три элемента сравнения. Для определения главных элементов — предмета и образа — обычно следует обращать внимание не на грамматическую структуру сравнения, а на то, о чем именно говорится в соответствующем контексте, что является предметом всей речи. В данном примере уже по самому грамматическому строю ясно, что речь должна идти о лице. Следовательно, лицо — предмет, снег — образ, а признак, на основании которого сближаются эти два понятия — белизна. При этом вся структура сравнения служит для того, чтобы этот признак усилить. В сущности, можно было сказать «очень белое лицо», и тогда «белое» было бы простым эпитетом. Здесь же эпитет как бы поддерживается еще образным сравнением.

С какой полнотой значения выступают элементы сравнения?

С наибольшей полнотой выступает предмет. Что же касается образного элемента сравнения, то он выступает не во всем объеме, потому что здесь единственный признак, необходимый для данного сочетания, это цвет, белизна; только этот признак и выступает.

В приведенном примере признак назван, но очень часто приходится иметь дело с сравнениями, где этот элемент опускается и где имеется простое соединение: предмет и образ. Это не значит, что признак вовсе отсутствует, — он всегда подразумевается. Можно сказать «лицо как снег», и из контекста будет понятно, что речь идет именно о белом оттенке лица.

Категории сравнений бывают самые различные, даже с чисто формальной стороны.

Обыкновенно сравнения соединяются при помощи союзных слов типа *как, словно, подобно* и т. д. Это самый простой способ сравнения. Например, «как тучи, локоны чернеют» — полное сравнение в его элементарной форме при помощи союза *как*. Здесь признак заключается в глаголе «чернеют», «тучи» как бы конкретизируют, дают более ясное и точное представление об этой черноте, которая в данном случае выступает.

У Вяземского есть строки:

> Буйно рвется стих твой пылкий,
> Словно пробка в потолок...
> («К старому гусару», 1832).

Здесь уже несколько иное соотношение между частями, потому

что в первом примере назывался предмет, а здесь описывается некое действие, которое сопоставляется с другим действием. Для Вяземского это обычный образ. Речь идет о шампанском, которое откупоривается, и при этом пробка летит в потолок; стих рвется так же, как рвется в потолок пробка, выскочившая из бутылки. Данный образ можно назвать развитым, хотя сказано всё в двух словах. Соединительным признаком, связкой в этом сочетании является глагол *рвется*.

Другой пример у Пушкина:

И могилы меж собой,
Как испуганное стадо,
Жмутся тесной чередой.
(«Пир во время чумы», 1830).

Здесь предметом сравнения являются «могилы», образом — «испуганное стадо», общим признаком — «жмутся». Опять-таки образ и предмет соединены при помощи союза *как*.

Оно на памятном листке
Оставит мертвый след, подобный
Узору надписи надгробной
На непонятном языке.
(«Что в имени тебе моем», 1830).

Здесь прилагательное *подобный* играет роль такого же союзного слова, как и *словно, будто, как* и т. п. Можно было бы сказать: «оставит мертвый след, *как* узор надписи надгробной». Это тот же самый тип сравнения.

Всё это полные сравнения. Иногда их заменяют другими формами, например грамматической формой творительного падежа. Тип такой: «звездой блестят ее глаза». Применение творительного падежа — довольно типичная форма сравнения.

В сравнении «коса змеей на гребне роговом» признака нет, о нем приходится догадываться, но движения змеи настолько типичны, что легко понять, о чем идет речь.

Подобные формы сравнений встречаются в произведениях в духе народного творчества, например у Кольцова:

Соловьем залетным
Юность пролетела,
Волной в непогоду
Радость прошумела.
(«Горькая доля», 1837)

Иногда сравнения даются при помощи сравнительной степени признака. Но тогда уж обязательно полное сравнение: «Девичьи лица ярче роз».

Таковы основные грамматические формы сравнения. Но бывают и несколько иные формы, например формы, где внешние средства сравнения как бы опущены и сравнение представляет собой простой параллелизм. Дается некая мысль и к ней парал-

лельно другая, причем понятно, что эта параллельная мысль самостоятельной роли в контексте не играет, а приводится только в порядке простого сравнения. Это особенно типично для народной поэзии. В словах песни:

Раскачалась в бору грушица,
Разыгралась в саду Устенька.

ясно, что первый стих — только образ, и дальше будет идти речь совсем не о грушице, а о некоем лице, героине данной песни, которая характеризуется этим сравнением.

Среди форм, особенно характерных для народной поэзии, необходимо отметить одну форму, особенно часто встречающуюся. Это так называемое отрицательное сравнение.

Это тоже параллелизм, но он имеет одну особенность: первый член его — описательный, представляет собой образ, который подается с отрицанием. Певец как бы предупреждает, что не о том, о чем он сейчас говорит, будет речь в дальнейшем, а о чем-то другом.

Что не ястреб совыкался с перепелушкою
Солюбился молодец с красной с девушкою.

Ср. у Пушкина:

Не стая воронов слеталась
На груды тлеющих костей:
За Волгой, ночью, вкруг огней
Удалых шайка собиралась.
(«Братья разбойники», 1821—1822).

Отрицание стоит при образе, а потом идет утверждение самого предмета. Это типичная форма именно русского фольклора, русской народной песни и родственной ей песни славянских народов. За пределами славянской поэзии эта форма не встречается.

Этот тип народно-поэтического отрицательного сравнения сразу создает определенный колорит. Такой тип сравнения всегда воспринимается как народно-поэтический. Так, сама структура сравнения уже придает цитированному тексту Пушкина («Братья разбойники») народно-поэтический характер.

Из сравнений не народного, а чисто литературного типа необходимо отметить тип присоединительных сравнений.

Обыкновенно эти присоединительные сравнения располагаются в таком порядке: сначала дается предмет, а потом, когда исчерпана тема, относящаяся к предмету, после союзного слова *так* следует образ. Вот пример у Гнедича:

Песнь Уллина потрясла сердца,
Всех объяла горесть тихая:
Так ночная тень объемлет холм.
(«Красоты Оссиана», 1806).

Или у Карамзина:

Прямую страсть всегда разлука умножает.
Так буря слабый огнь в минуту погашает,
Но больше сил огню сильнейшему дает.
(«К верной», 1796).

Образ присоединяется к уже замкнутому предложению, исчерпавшему тему самого предмета.

Или у Пушкина в «Бахчисарайском фонтане»:

Журчит во мраморе вода
И каплет хладными слезами,
Не умолкая никогда.
Так плачет мать во дни печали
О сыне, падшем на войне.

Уже из приведенных примеров видно, что присоединительные сравнения получают развитой и самостоятельный характер, т. е. образ приобретает некоторую самоценность, хотя он приведен только для того, чтобы пояснить и разъяснить самый предмет. При этом бывают случаи, особенно в лирике, когда всё это положение как бы опрокидывается, т. е. когда предмет присоединяется к образу. Тогда присоединительное сравнение точно вскрывает иносказательный смысл всего того, о чем говорилось прежде. Например, у Пушкина:

Цветы последние милей
Роскошных первенцев полей.
Они унылые мечтанья
Живее пробуждают в нас.
Так иногда разлуки час
Живее сладкого свиданья.
(«Цветы последние милей», 1825).

Образ природы только подготовляет заключение, а по существу, конечно, психологическое содержание высказывания и представляет самый предмет высказывания. В «опрокинутых» сравнениях появляется как бы ключ к пониманию всего образа, и он словно одухотворяется этим присоединением.

Иногда сравнение дается в виде якобы определения предмета. На деле вторая часть определения представляет не что иное, как образное истолкование предмета. Такого типа стихотворение Пушкина «Дружба»:

Что дружба? — Легкий пыл похмелья,
Обиды вольный разговор,
Обман тщеславия, безделья
Иль покровительства позор.

Смысл этих слов таков: дружба подобна легкому пылу похмелья, тождества здесь не может быть, но в стихотворении это дано в порядке близкого к тождеству определения.

При анализе сравнений важно определить, в какой степени развит тот или другой член сравнения. Здесь, как можно было убедиться на приведенных примерах, бывают разные случаи. Иногда и предмет и образ кратки, лаконичны, например: «лицо белее снега». Иногда предмет представляется в виде весьма развитого положения, а образ дается кратко. Или, наоборот, предмет едва намечен, а определение весьма развитое, как в примере «Что дружба?..» и т. д.

Та степень, в какой развит тот или другой член сравнения, и соотношение, в каком они находятся друг к другу, и характеризуют тот или другой тип этой стилистической категории.

Главный член сравнения — это образ, или собственно сравнение. Оно бывает двух типов. В зависимости от того, получает ли оно распространенность или нет, различают сравнения более законченные и менее законченные.

В романе «Обрыв» Гончарова имеется сравнение: «Обессиленная, она впала в тяжкий сон... Она была бледна и спала как мертвая».

Сравнение «как мертвая» не получает никакого распространения, оно ограничивается одним словом и характеризует только слово «спала», отчасти слово «бледна».

К тому же типу принадлежат сравнения (здесь уже не одно сравнение, а два) из «Думы» (1838) Лермонтова:

И жизнь уж нас томит, как ровный путь без цели,
Как пир на празднике чужом.

Эти сравнения тоже не получают никакого распространения и относятся только к одному слову. Такие сравнения носят название «проходных». Ср. стихи Н. Тихонова:

Я прошел над Алазанью,
Над волшебною водой,
Поседелый, как сказанье,
И, как песня, молодой.
(«Цинандали»).

В отличие от предыдущего примера, здесь оба сравнения, хотя и проходные, но взяты из одного семантического круга («сказанье», «песня»). Иной характер носит сравнение из той же «Думы»:

К добру и злу постыдно равнодушны,
В начале поприща мы вянем без борьбы;
Перед опасностью позорно малодушны.
И перед властию — презренные рабы.
Так тощий плод, до времени созрелый,
Ни вкуса нашего не радуя, ни глаз,
Висит между цветов, пришлец осиротелый,
И час их красоты — его паденья час!

Это сравнение (присоединительное) иного типа, а именно: здесь сначала излагается довольно подробно предмет, а дальше присоединяется собственно сравнение, где дается законченный

образ, до известной степени самоценный — «Так тощий плод, до времени созрелый...» и т. д. Сравнение здесь не иллюстрирует, не подчеркивает какое-нибудь одно слово или одно предложение, а образ строится параллельно всему, что было перед этим, и, следовательно, каждый элемент этого развитого сравнения сопоставляется с соответствующим элементом самого предмета. С этими развитыми и внутри замкнутыми сравнениями не следует смешивать сочетания отдельных проходных, а следовательно, и независимых сравнений. Таково, например, сравнение из «Полтавы» (1828):

И то сказать, в Полтаве нет
Красавицы, Марии равной.
Она свежа, как вешний цвет.
Взлелеянный в тени дубравной,
Как тополь киевских высот,
Она стройна. Ее движенья
То лебедя пустынных вод
Напоминают плавный ход,
То лани быстрые стремленья.
Как пена, грудь ее бела.
Вокруг высокого чела,
Как тучи, локоны чернеют.
Звездой блестят ее глаза;
Ее уста, как роза рдеют.
(Песнь I).

Здесь мы имеем ряд независимых сравнений, не имеющих смысловой связи с другим, хотя и однотипных. Если думать, что сравнение существует для того, чтобы образно представить предмет, конкретизовать этот предмет, то эта серия сравнений никакой конкретизации не преследует, и было бы странно вообразить такую красавицу, которая одновременно похожа на весенний цветок, на тополь, на лебедя, на лань, на пену, на тучи, на звезду и на розу. Вместе это не складывается, потому что каждое сравнение в данном случае иллюстрирует только одно слово и не развивается в самостоятельное сравнение.

Похожий пример из романа «Отцы и дети» (1861) Тургенева:

«Недавно заведенное на новый лад хозяйство скрипело, как немазанное колесо, трещало, как домоделанная мебель из сырого дерева» (гл. VIII).

Здесь, очевидно, два самостоятельных сравнения, которые не связываются в один общий образ, потому что домоделанная мебель и немазанное колесо — вещи разные, не складывающиеся в какое-то единство. Каждое из этих сравнений иллюстрирует только одно слово.

Из приведенных типов сравнений особый интерес вызывает распространенное сравнение, которое слагается в некий законченный образ и часто достигает большой степени самостоятельности. Иногда (правда, довольно редко) подобного рода распространенное сравнение называют термином п а р а б о л а. Это —

термин античной поэтики. Парабола — маленькая сказочка, маленький анекдот. Этот жанр возводится обыкновенно к Гомеру, потому что в поэмах Гомера имеется много образцов подобных развитых сравнений, приобретающих самостоятельное значение. Например:

Словно как пчелы из горных пещер вылетая роями,
Мчатся, густые, всечасно за купою новая купа;
В образе гроздий они над цветами весенними вьются,
Или то здесь, неисчетной толпою, то там пролетают, —
Так аргивян племена от своих кораблей и от кущей
Вкруг по безмерному брегу, несчетные, к сонму тянулись
Быстро толпа за толпой...

(«Илиада», II, 87—93).

Рек, — и ахейцы вскричали ужасно; подобно как волны
Воют при бреге высоком, прибитые Нотом порывным
К встречной скале, от которой волна никогда не отходит,
Каждым вздымаяся ветром, отсель и оттоль находящим.

(«Илиада», II, 394—397).

Словно как мак в цветнике наклоняет голову набок,
Пышный, плодом отягченный и крупною влагой весенней, —
Так он голову набок склонил, отягченную шлемом.

(«Илиада», VIII, 306—308).

Словно как на небе около месяца ясного сонмом
Кажутся звезды прекрасные, ежели воздух безветрен;
Всё кругом открывается — хóлмы, высокие горы,
Долы: небесный эфир разверзается весь беспредельный;
Видны все звезды; и пастырь, дивуясь, душой веселится, —
Столько меж черных судов и глубокопучинного Ксанфа
Зрелось огней троянских, пылающих пред Илионом.

(«Илиада», VIII, 555—561).

Немало образцов распространенных сравнений и в русской литературе. Например, у Лермонтова в поэме «Мцыри» (1839):

На мне печать свою тюрьма
Оставила — таков цветок
Темничный: вырос одинок
И бледен он меж плит сырых,
И долго листьев молодых
Не распускал, всё ждал лучей
Живительных. И много дней
Прошло, и добрая рука
Печалью тронулась цветка,
И был он в сад перенесен
В соседство роз. Со всех сторон
Дышала сладость бытия
Но что ж? — Едва взошла заря,
Палящий луч ее обжег
В тюрьме воспитанный цветок...
И как его, палил меня
Огонь безжалостного дня.
Напрасно прятал я в траву
Мою усталую главу.

Всё отступление о цветке — иносказательный рассказ, из которого каждый элемент так или иначе может быть осмыслен в применении к самому рассказу.

Развитыми сравнениями был особенно богат Гоголь. Пример из повести «Тарас Бульба»:

«Как плавающий в небе ястреб, давши много кругов сильными крылами, вдруг останавливается распластанный на одном месте и бьет оттуда стрелой на раскричавшегося у самой дороги самца-перепела, — так Тарасов сын Остап налетел вдруг на хорунжего и сразу накинул ему на шею веревку».

Другой пример более распространенного сравнения (из описания приезда Чичикова к Коробочке):

«Дождь стучал звучно по деревянной крыше и журчащими ручьями стекал в подставленную бочку. Между тем псы заливались всеми возможными голосами: один, забросивши вверх голову, выводил так протяжно и с таким старанием, как будто за это получал бог знает какое жалованье; другой отхватывал наскоро, как пономарь; промеж них звенел, как почтовый звонок, неугомонный дискант, вероятно молодого щенка, и всё это наконец повершал бас, может быть старик или просто наделенный дюжею собачьей натурой, потому что хрипел, как хрипит певческий контрабас, когда концерт в полном разливе, тенора поднимаются на цыпочки от сильного желания вывести высокую ноту, и всё, что ни есть, порывается кверху, закидывая голову, а он один, засунувши небритый подбородок в галстук, присев и опустившись почти до земли, пропускает оттуда свою ноту, от которой трясутся и дребезжат стекла». («Мертвые души», т. 1, гл. III).

Очень любопытно одно развитое сравнение, типично гоголевское, тоже из «Мертвых душ» — из I главы первого тома: Чичиков впервые показывается в обществе того города, куда он приехал.

«Вошедши в зал, Чичиков должен был на минуту зажмурить глаза, потому что блеск от свечей, ламп и дамских платьев был страшный. Всё было залито светом. Черные фраки мелькали и носились врознь и кучами там и там...»

И дальше начинается развитое сравнение, в котором Гоголь совершенно забывает о самом предмете.

«...как носятся мухи на белом сияющем рафинаде в пору жаркого июльского лета, когда старая ключница рубит и делит его на сверкающие обломки перед открытым окном; дети все глядят, собравшись вокруг, следя любопытно за движениями жестких рук ее, подымающих молот, а воздушные эскадроны мух, поднятые легким воздухом, влетают смело, как полные хозяева, и, пользуясь подслеповатостью старухи и солнцем, беспокоящим глаза ее, обсыпают лакомые куски, где вразбитную, где густыми кучами. Насыщенные богатым летом, и без того на всяком шагу расставляющим лакомые блюда, они влетели вовсе не с тем, чтобы есть, но чтобы только показать себя, пройтись взад и вперед по сахарной куче, потереть одна о другую задние или передние ножки, или почесать ими у себя под крылышками, или, протянувши обе передние лапки, потереть ими у себя над головою, повернуться и опять улететь и опять прилететь с новыми докучными эскадронами».

Описание мух, налетевших на сахар, получает такое развитие, что получается как бы самоценная картина; ряд подробно-

стей в ней является самостоятельными подробностями того образа, который служит сравнением; эти детали не переносимы на предмет (бал). Такова подслеповатость старухи и солнце, беспокоящее ее глаза.

Действенность сравнения, воздействие образа на читателя или слушателя зависит прежде всего от степени привычности. Довольно необычным является сравнение битвы с пахарем в «Полтаве»:

Уж близок полдень. Жар пылает.
Как пахарь, битва отдыхает.
(Песнь III).

А такое сравнение: «скрипело, как немазанное колесо» — сравнение весьма привычное; оно неоднократно встречалось и живет в разговоре, поэтому оно не так действует на воображение.

Если Пушкин пишет про союз лицеистов:

Друзья мои, прекрасен наш союз!
Он как душа неразделим и вечен.
(«19 октября», 1825).

то это сравнение свежее, редкое, потому что никто не сравнивает объединение людей, дружащих между собой, с неразделимостью души.

Но есть целый ряд сравнений, которые заимствуются из обычных, уже существующих в разговорном языке сопоставлений, и они, конечно, воздействуют гораздо слабее. Говорят: *летит как птица*. Вряд ли это можно назвать неожиданным сравнением. Оно часто употребляется в речи. С такими привычными сравнениями происходит то, что они превращаются в конце концов в так называемые идиомы, т. е. своеобразные знаки, присущие именно данному языку и никак не переводимые. Например, в сравнении *как с неба свалился* образность уже пропадает. Некоторые привычные, идиоматические сравнения не дают даже осознания природы образа. Например, сравнение *седой как лунь* употребляют многие люди, даже не подозревая, что такое лунь (северная птица с белым оперением).

Выражение *«положение хуже губернаторского»* употребляется часто, хотя вряд ли можно объяснить, почему положение губернатора было хуже, чем чье-либо.

Итак, первое, с чем надо считаться, это привычность или непривычность сравнения. Всегда надо расценивать сравнение с точки зрения того, насколько оно свежо.

Д. В. Веневитинов пишет:

Я вижу, жизнь передо мной
Кипит, как океан безбрежный...
(«Я чувствую, во мне горит», 1826—1827).

Здесь сравнение по своей свежести занимает среднее положение. Океан волнуется, кипит, бушует и т. д. — это довольно при-

вычное сравнение. Оно не является идиоматическим выражением в языке, но находится где-то посредине между идиоматическим выражением и подлинным сравнением.

У Тургенева в романе «Отцы и дети» есть такое выражение: «Время (дело известное) летит иногда птицей, иногда ползет червяком». *Летит птицей* — это привычное сравнение, а *ползет червяком* — менее привычное, более свежее.

От степени привычности сравнения зависит его воздействие, заставляет ли оно задуматься или не заставляет. Известно, что привычные вещи не замечаются. Когда на стене висит старое объявление, мимо него проходят, не обращая на него внимания, а стоит повесить новое, около него обязательно остановятся и прочтут.

Второе, что определяет действенность сравнения, — это степень его распространенности. Проходное сравнение мало трогает. Поэтому сравнения в «Полтаве», где описывается красота Марии, не вызывает яркого представления о каждом образе; их до конца не додумывают. Наоборот, в «Мцыри», где долго рассказывается про цветок, или у Гоголя, где долго рассказывается про мух, воображение читателя невольно привлечено к описываемому. В сознании читателя обязательно возникают эти образы: мух, в жаркий июльский полдень, цветка и т. д.

До сих пор мы приводили только полные сравнения, где присутствовали все три его члена: предмет, признак, образ. Но очень часто применяются и сокращенные сравнения, в которых самый признак не назван: его надо домыслить. Таковы «руки как лед» (опущено «холодные»). Обычно признак возникает как бы сам собой, потому что он является характерным и отличительным признаком образа (здесь «лед», который возможен только при температуре ниже нуля). Ср. у Тургенева:

«Куда мне деться? Что предпринять? Я как одинокая птица без гнезда. Нахохлившись, сидит она на голой сухой ветке. Оставаться тошно... а куда полететь?» («Стихотворения в прозе», «Без гнезда», 1878).

Силой выразительности распространенных сравнений часто пользуются поэты. Сравнения в лирике иногда превращаются в самостоятельный сюжет. Многие стихотворения именно и строятся так, как будто это одно распространенное сравнение. Так, у Баратынского имеется стихотворение «Чудный град порой сольется» (1829), которое представляет собой не что иное, как распространенное сравнение:

Чудный град порой сольется
Из летучих облаков;
Но лишь ветр его коснется,
Он исчезнет без следов;
Так мгновенные созданья
Поэтической мечты
Исчезают от дыханья
Посторонней суеты.

Стихотворение это распадается на две равные части, соединенные словом *так*. Обычно именно после слова *так* и развивается образ. Здесь мы имеем обратное движение. Первые четыре стиха дают тот образ, разгадку которого следует искать в заключительных стихах. Баратынский имел в виду вовсе не описывать облака, а имел в виду сообщить, что созданья поэтической мечты при столкновении с прозаическим миром исчезают. Суета обычной жизни прогоняет поэтические мечтанья. Эта мысль как бы поясняется образным изображением того, как из облаков создается чудная картина, напоминающая город с башнями и т. д., а подует ветер — и все эти облака расплываются и превращаются в хаотическую массу. Здесь образ настолько самоценен, что стихотворение строится на его развитии и на соответствующей интерпретации в прямом смысле. При этом в стихотворении соблюдено полное равновесие: 4 строки развивают образ, 4 строки развивают перевод этого образа на язык самого излагаемого предмета.

Бывают и другие формы. Стихотворение того же Баратынского «О мысль! тебе удел цветка...» (1832).

О мысль! тебе удел цветка:
Сегодня манит мотылька,
Прельщает пчелку золотую.
К нему с любовью мошка льнет,
И стрекоза ему поет;
Утратил свежесть молодую
И чередой своей поблек. —
Где пчелка, мошка, мотылек?
Забыт он роем их летучим,
И никому в нем нужды нет;
А тут зерном своим падучим
Он зарождает новый цвет.

Прежде всего сообщается, что предметом изложения будет «мысль», и удел этой мысли напоминает удел цветка. Дальнейшее распространенное сравнение в каждом элементе является иносказанием того, чему он соответствует в судьбе человеческой мысли.

Здесь равновесие не соблюдено. Постановка частей дана нормальная: сначала предмет, потом образ.

Такое же неравновесие встречается в стихотворении Пушкина «Эхо» (1831), но там обратное положение, чем в стихотворении Баратынского, т. е. сначала дается образ, а потом, как его разъяснение, предмет:

Ревет ли зверь в лесу глухом,
Трубит ли рог, гремит ли гром,
Поет ли дева за холмом —
        На всякий звук
Свой отклик в воздухе пустом
        Родишь ты вдруг.
Ты внемлешь грохоту громов,
И гласу бури и валов,

И крику сельских пастухов —
И шлешь ответ;
Тебе ж нет отзыва... Таков
И ты, поэт!

Заключительные слова — разгадка всего иносказательного стихотворения — заставляют вернуться ко всему прочитанному и понять, что всё это было только сравнение, и каждый элемент этого сравнения необходимо сопоставить с тем, что раскрывает судьбу поэта.

Два последние примера следует отнести к сокращенным сравнениям, так как признак предмета, раскрываемый образом, в обоих случаях не назван прямо.

Художественное сравнение подчеркивает и конкретизирует какой-нибудь признак или систему признаков, уже присущих предмету, образно обнаруживает эти признаки.

Поэтому ни в коем случае нельзя смешивать со сравнением такие формы сообщения, которые вовсе не имеют функции художественного сравнения. Не надо думать, что всякий раз, как человек скажет *словно, как,* то при этом непременно будет сравнение. Иногда формой сравнения пользуются для сообщения чего-нибудь нового. Если говорят, что где-то поставили столб вышиной в трехэтажный дом, это никак нельзя назвать художественным сравнением. В данном случае, затрудняясь сказать, сколько метров в этом столбе, прикидывают, что он такой же вышины, как трехэтажный дом: иначе говоря, форма сравнения здесь служит для сообщения нового. В деловой прозе довольно часто прибегают к форме сравнения для сообщения чего-то нового. Если сказать «у опунции стебли плоские, как лепешки», или «дирижабли строились вытянутые, подобно сигаре», то это не будут сравнения в стилистическом смысле этого слова.

Подобные сопоставления — не характеризующие, или не только характеризующие предмет, но в первую очередь поясняющие, возможны и в художественных произведениях: «Вдруг передо мною на узкой черте тропинки появилось нечто в роде тонкого облачка» (Тургенев, «Стихотворения в прозе», «Встреча», 1878). Художественное сравнение вызывает образ для того, чтобы подчеркнуть, выделить тот или иной признак. Здесь этого нет. Как не всякое прилагательное есть художественный эпитет, так и не всякое сопоставление в форме сравнения есть художественное сравнение. Там, где подчеркивается образно тот или иной признак, там сравнение, а где дается сообщение нового при помощи сравнения, там не художественное сравнение, а простая деловая речь.

Метафора Изучение сравнений и эпитетов непосредственно ведет к еще одной стилистической категории, которая именуется тропами в узком смысле этого слова. Тропы осуществляют в более краткой форме то, что в более сложной форме осуществляют эпитеты и сравнения.

Если эпитеты и сравнения применяются для того, чтобы образно подчеркнуть или просто сильнее подчеркнуть тот или иной признак, то иногда это достигается употреблением слова в необычном для него значении, как уже упоминалось, употреблением слова не в обычном словарном его значении, а в значении, которое определяется только соответствующим контекстом, и называется тропом.

Легче всего перенести сказанное на первый вид тропа — метафору. **Метафора** (от греческого μεταφορά — перенесение) есть перенесение значения по сходству. Иногда это слово употребляют как общее обозначение всяких слов в переносном значении, но чаще придают ему более узкое значение, согласно данному определению.

Еще Аристотель назвал метафору сокращенным сравнением. На примере из романа Тургенева «Отцы и дети» (1861) особенно наглядно можно проследить ту связь, которая существует между метафорой и сравнением: «Недавно заведенное на новый лад хозяйство скрипело, как немазанное колесо...» Слово *скрипело* в обыкновенном значении относится, конечно, к «колесу»: хозяйство само по себе не может скрипеть. Но здесь словом *скрипело* обозначено какое-то качество хозяйства; хозяйство шло так неладно, что оно как будто скрипело. Или дальше в той же фразе: «... трещало, как домоделанная мебель из сырого дерева». Разумеется, хозяйство не «трещало», а с ним происходило что-то другое, но это другое качество обозначено глаголом *трещало,* который собственно относится к мебели, а не к хозяйству. Значит глаголы *скрипело* и *трещало* употреблены не в обычном значении и выступают они здесь в качестве метафор.

Метафору называют сокращенным сравнением потому, что в метафоре в одном слове скрывается и образ, и предмет, о котором говорится. «Скрипело» — значит неладно, неспокойно, неровно шло (хозяйство). Вот смысл этого слова в данном контексте. Можно было бы отбросить слова «как немазанное колесо» и сказать, что «недавно заведенное на новый лад хозяйство скрипело», и при этом оставалось бы несомненным, что в хозяйстве не всё благополучно.

В метафоре всегда соединяются одновременно два значения. Одно значение, которое определяется контекстом, и другое значение, которое определяется привычным употреблением слова, т. е. значение, присущее данному слову вне контекста. Первое значение, которое определяется контекстом, называется обычно **переносным** значением, а то значение, которое свойственно слову как таковому, называется **прямым** значением. Переносное значение — это предмет высказывания, а прямое значение — образ высказывания.

Подобно тому, как это было со сравнениями и эпитетами, целью метафоры является присоединение к предмету того признака, который скрыт в самой метафоре, в этом свернутом срав-

нении. Следовательно, метафора по отношению к сравнению не только сокращена в том смысле, что в одном слове соединены предмет и образ, но еще и в том, что в метафоре никогда не называется признак, по которому это сближение сделано, и о нем надо догадываться. Тот факт, что надо догадываться, т. е. проявить некую активность восприятия, и делает метафору более сильным стилистическим средством, нежели сравнение. В сравнении, как указывалось, тоже иногда связки нет, и о ней надо догадываться, но предмет и образ не совмещены. В метафоре читатель должен активно разобраться в соотношении между предметом и образом и догадаться, что общего между ними, какой признак применим одновременно и к предмету и к образу.

Чтобы догадаться, на основе какого признака строится сравнение, скрытое в метафоре, необходимо осознать, что общего имеется между предметом, выраженным переносным значением, и образом, выраженным прямым значением метафорического слова, или, что то же, какое сходство можно найти между предметом и образом.

Итак, метафора — это сокращенное сравнение или, что то же самое, сближение двух понятий на основании их сходства. В основе метафоры лежит сходство. В метафоре образ и предмет совмещены в одном слове таким образом, что слово обладает сразу двумя значениями: прямым и переносным. Прямое значение — есть образ, переносное значение — есть предмет. Между этими двумя значениями нужно найти сходство. Элемент сходства и есть тот признак, который писатель возбуждает в воображении читателя, когда употребляет метафору.

Несколько примеров на метафоры. Из стихотворения Плещеева «Бурлила мутная река»:

Бурлила мутная река,
Почуяв близкие оковы...

Где здесь троп, т. е. слово, употребленное не в своем значении? Речь идет о реке. Может она быть мутной? Может. Значит троп не в слове *мутная*. *Бурлила* — тоже употреблено в прямом значении и не является тропом. *Почуяв* — уже метафора, но еще более выразительная метафора — *оковы*. В самом деле, что такое *оковы?* Оковы — это цепи, которые стесняют движения. Но что они означают в данном контексте? Это уже вопрос воображения. В каждой метафоре есть маленькая загадка, которую приходится разгадывать. Здесь сказано: *почуяв близкие оковы*. В стихотворении речь идет о приближающейся зиме. Что ожидает реку зимой? Очевидно, то, что она замерзнет. Следовательно, *оковы* означают *лед*. Что общего между льдом и оковами в прямом значении? То, что и то и другое стесняет движение. Подобно тому, как цепи сковывают человека, лед сковывает реку. Прямое значение слова *оковы* — цепи, вообще всё, что сковы-

вает; переносное значение — *лед*. Какая связь между прямым и переносным значением? Некое сходство, некий общий признак. Река течет свободно, а подо льдом она как бы скована, как бы в плену, и оковы, цепи также стесняют свободу движений, сковывают.

Эту метафору можно было бы развернуть в сравнение — доказательство того, что это действительно метафора. Другие виды тропов в сравнения не развертываются.

Еще пример:

> Острою секирой ранена береза,
> По коре сребристой покатились слезы...
> (А. К. Толстой, «Острою секирой ранена береза», 1857).

Что означает в этих стихах слово *слезы?* Ясно, что на березе *слезы* в обычном, прямом смысле появиться не могут. Следовательно, это слово употреблено в переносном значении: слезы — капли сока. Одно значение заменено другим по принципу общих признаков. И то и другое капли: слезы представляют собой капли, и сок, который вытекает из ранки на березе, выступает каплями. Капли и есть общий признак, т. е. прямое и переносное значения сближаются по принципу сходства. Следовательно, слово *слезы* в данном контексте — метафора.

Как видно, загадочность метафоры не так уж трудно разгадать. Бывают и затрудненные метафоры, над которыми приходится поломать голову, но обычно метафоры разгадываются относительно легко.

Однако в распоряжении писателя существуют и специальные средства, которые помогают сделать метафору понятной. Одним из них является так называемый метафорический эпитет.

Метафорический эпитет — такой эпитет, который сам по себе представляется метафорой. Например:

Седая зима. Седая — эпитет зимы, но в то же время и метафора, потому что в прямом значении зима не может иметь этого определения. Но именно то, что этот эпитет соединен со словом *зима,* заставляет читателя думать в определенном плане, подбирать те качества зимы, которые имеют какое-то соотношение со словом *седая*. В данном случае речь идет о том, что всё покрывается снегом, становится белым.

Злая буря. Здесь слово буря дает уже определенную установку, где надо искать разгадку слова *злая*.

Бурная жизнь. Жизнь ориентирует читателя, в чем искать разгадку слова *бурная*.

В поэзии классического периода, а также в поэзии раннего романтического периода, т. е. в поэзии Жуковского и следующих за ним, очень часто применяется при метафоре родительный определительный, который собственно и объясняет в чем дело. Например: «разорвав тоски оковы». Само по себе слово *оковы* еще ничего не говорит, но достаточно прибавить слово тоски (родит.

падеж), как становится ясным, что *оковы* это и есть тоска или какое-то свойство тоски. Здесь как бы сопоставляется слово в прямом значении и слово метафорическое.

Родительный определительный был в некоторые периоды типичным средством грамматического определения, например: «Когда постиг судьбины гнев», «Скромная жизнь под сенью уединенья» и т. п. Ср.:

> Но раздумья крупной солью
> Я веселье посыпал.
> (Н. Тихонов, «Цинандали»).

Вообще же метафора разгадывается словами прямого значения в пределах того же словосочетания. Так, когда существительное употреблено в прямом значении, а глагол в переносном значении, тогда сразу ясно, что данный предмет не может иметь того действия, которое обозначено данным глаголом. Например: *«мечты кипят»*. Ясно, что мечты кипеть в обыкновенном смысле не могут, следовательно, с ними происходит что-то напоминающее кипение, что и дает разгадку метафоры. Или: *«мы (люди) вянем»*, *«дни бегут»*, *«шепчет лес»*, *«ненастный день потух»*. Обыкновенно в сочетании существительного-подлежащего и глагола-сказуемого метафоричны бывают глаголы и лишь в редких случаях происходит обратное, т. е. сказуемое дается в прямом значении, а подлежащее — в переносном.

Метафоры, как и сравнения, могут быть проходные, случайные и развитые. Проходные метафоры одна с другой не связаны, т. е. если осмыслить метафору в прямом значении слова, то ее нельзя по значению совместить со словом, стоящим рядом; они совместимы только в их переносном значении. Но иной раз подбираются слова так, что параллельно с развитием мысли в прямом значении слов развивается и образ, слагающийся из переносных значений.

В стихотворении «Евпатория» (1928) Маяковский пишет:

> Чуть вздыхает волна,
> и, вторя ей,
> ветерок
> над Евпаторией.
> Ветерки эти самые
> рыскают,
> гладят
> щеку евпаторийскую

Здесь ряд метафор: *волна вздыхает, ветерки рыскают, гладят щеку евпаторийскую*. Любопытно, что здесь все переносные значения понятны: в Евпатории гладкий берег, на берег набегает волна, в это время ветерок пробегает и т. д. В то же время в переносном значении всё это согласуется: волна вздыхает, подходит ветерок и гладит ее по щеке, т. е. действие метафоры как бы совершается на глазах. Эти развернутые метафоры, соб-

ственно говоря, представляют сравнения, где все время оба плана — прямой и переносный — развиваются параллельно. Развернутая метафора очень часто приближается к сравнению.

В этом плане очень характерным является стихотворение Маяковского «Разговор с фининспектором о поэзии» (1926):

Говоря по вашему,
рифма —
вексель.

В сущности, это сравнение в форме определения (рифма как вексель). Сравнение это не очень понятное, поэтому оно дальше развивается:

Учесть через строчку! —
вот распоряжение.
И ищешь
мелочишку суффиксов и флексий
в пустующей кассе
склонений
и спряжений.

Сравнение постепенно перерастает в развернутую метафору, потому что в дальнейшем уже нет сравнений, а сразу все термины, относящиеся к векселю, переносятся на стихи. «Учесть через строчку» — значит зарифмовать; у Маяковского, как известно, стихи рифмуются главным образом через строчку. Но термин «учесть» применим только к вексельной операции; вексель учитывают, т. е. сначала его выдают, потом оплачивают. Рифма как бы является векселем, который оплачивается второй рифмующей строчкой. Далее говорится, каким образом происходит оплата: вексель оплачивается деньгами, взятыми из кассы; тождественные суффиксы и флексии служат часто источником рифм; такие рифмы расцениваются как слабые; отсюда метафора: «мелочишка» — одновременно и мелкая монета, и неважная рифма.

В том же стихотворении через несколько строк:

Говоря по-нашему,
рифма —
бочка.
Бочка с динамитом.
Строчка —
фитиль.
Строка додымит,
взрывается строчка, —
и город
на воздух
строфой летит.

Опять в начале сравнение: рифма подобна бочке с динамитом. А дальше — развернутая метафора, где слова одновременно относятся к бочке с динамитом в прямом значении и к рифме — в

переносном. Эффект рифмы, замыкающей строку, сравнивается с взрывом. Впрочем, взрыв здесь означает и взрывчатую силу поэтической мысли.

Таким образом, не всегда бывают ясны границы между сравнением и метафорой, особенно метафорой развернутой. Развернутая метафора имеет несколько иной эффект, чем метафора проходная, сказанная одним словом, а дальше забытая. К метафоре в этом смысле применимо то же самое, что говорилось о сравнениях.

Иногда метафора получает значительное развитие; когда автор одновременно раскрывает самый предмет и развивает образ, тогда получается сложная система иносказания, но иносказания, пронизанного одной определенной идеей, одной определенной мыслью. Примером этого может послужить стихотворение Баратынского «Дорога жизни» (1825). Уже в самом названии стихотворения заключен элемент метафоры. Эта метафора раскрывается на протяжении всего стихотворения, содержание которого представляет собой иносказательное истолкование человеческой жизни:

В дорогу жизни снаряжая
Своих сынов, безумцев нас,
Снов золотых судьба благая
Дает известный нам запас:
Нас быстро годы почтовые
С корчмы довозят до корчмы,
И снами теми путевые
Прогоны жизни платим мы.

Композиция стихотворения, как это видно, основана на развертывании одной метафоры. Метафора эта: *жизнь — дорога*. Баратынский исходит из тех представлений о дороге, которые были в его время, т. е. о почтовой дороге, когда на каждой станции меняли лошадей и платили прогоны (путевые расходы). Исходя из этих представлений о почтовой дороге, поэт описывает жизнь.

В дорогу жизни снаряжая
Своих сынов, безумцев нас,
Снов золотых судьба благая
Дает известный нам запас...

Судьба метафорически изображается в образе матери, снаряжающей в дорогу своих сыновей. Своим детям в качестве прогонов она дает запас золотых снов. *Сны* — это уже метафора иного порядка, не связанная с основным образом дороги. Но эпитет *золотые,* связанный с представлением о деньгах, необходимых для расходования в дороге, включает и эту метафору в единую систему иносказаний. В стихотворении далее говорится:

Нас быстро годы почтовые
С корчмы довозят до корчмы...

Всё время параллельно развивается и разговор о жизни, о годах, и тут же слова метафорического значения: «годы почтовые» — годы связываются с почтовыми лошадьми; «с корчмы довозят до корчмы», т. е. определенные этапы жизни рассматриваются как почтовые станции.

И снами теми путевые
Прогоны жизни платим мы.

Картина простая: человек по дороге расходует деньги; но оказывается, это не деньги, а золотые сны. Золотые сны — характерные для юности мечты, увлечения, надежды. И своими мечтами, увлечениями и надеждами человек постепенно расплачивается за будничную жизнь. Образная картина — езда по почтовой дороге, предмет иносказания — жизнь, на протяжении которой человека постепенно встречают разочарования под влиянием жизненного опыта.

Это уже довольно сложное построение. Такая развитая метафора уже превращается в аллегорию. Изображение почтовой дороги является как бы аллегорией жизненного пути. Соотношение между образной частью и самим предметом высказывания здесь такое же, как в сравнении и в метафоре. В виде художественно построенного образа здесь конкретизируется какая-то более простая и обыденная тема.

На данном стихотворении можно проследить, как само стилистическое построение в развитии этого образа гармонирует с развитием основной идеи. Здесь темой служит противопоставление психологии молодого существа, очарованного жизнью и ожидающего от нее очень многого, и психологии зрелого человека, более практичной, более будничной, и уже лишенной этих фантастических мечтаний молодости. В соответствии с таким развитием темы в стихотворении подобрана и лексика. В первых двух строках первого четверостишия лексика высокая, торжественная. «Снов золотых» — здесь эпитет *золотой* тоже относится к довольно высокой лексике. Слово *благая* — церковнославянизм. Однако последняя строка четверостишия «дает известный нам запас» — уже подготовляет ко второму четверостишию:

Нас быстро годы почтовые
С корчмы довозят до корчмы,
И снами теми путевые
Прогоны жизни платим мы.

Конечно, слова «годы почтовые с корчмы довозят до корчмы» не воспринимаются уже как слова высокого порядка. Здесь подбор лексики становится совершенно иным. И это снижение лексики соответствует развитию темы.

Метафора — явление не только стиля. В живом языке к метафоризации прибегают очень часто для создания нового значения слова. Новый предмет или явление часто обозначают по

сходству с другим предметом или явлением, и поэтому очень многие значения возникают из первоначальной метафоры. Метафоры от постоянного их повторения постепенно стираются и превращаются в новые значения старых слов. Человек, впервые увидевший или сделавший стол, произнес метафору, сказав, что у этой мебели имеются *ножки*. Затем эта метафоричность стерлась, потому что другого названия для «ножек» не было, и это стало новым значением слова. *Ножки* теперь уже не метафора, а новое значение.

Если одну и ту же поэтическую метафору постоянно повторять, то она стирается и приобретает новое значение, хотя и употребляемое только в стихах. Например, на протяжении всего XVIII и в начале XIX в. (и у Пушкина это можно найти) очень злоупотребляли метафорой *любовь — пламень*. Слово *пламень* употребляли в значении *любовь*. Употребление это стало постоянным, и можно считать, что в поэтическом языке слово *пламень* приобрело новое значение — *любовь*. Когда поэт писал «пламень в груди», то уже ни о чем догадываться не нужно было, метафоричность слова утратилась, на воображение это перестало действовать. Метафора превратилась в обыкновенное слово поэтического обихода.

Привычность и непривычность метафоры — фактор весьма существенный, и он в значительной мере определяет степень выразительности метафоры.

В противоположность привычной, стершейся метафоре, свежая метафора сильнее действует на воображение, так как требует большей активности. Чем загадочнее метафора, тем она действеннее, — конечно, до известного предела, потому что, когда метафора превращается в чистую загадку, она уже теряет поэтическую функцию.

Стершиеся метафоры очень типичны для делового языка, ими часто злоупотребляют. А между тем всё-таки и в стершейся метафоре еще ощущается какой-то элемент первоначального значения. Если стершаяся метафора попадает в окружение метафор более свежих, то ее метафорический характер освежается и стертый ее образ вспоминается.

Вот пример злоупотребления стершимися метафорами. В одной театральной рецензии имелось такое место: «Основные сюжетные линии прочерчены в спектакле четко и выпукло». *Сюжетная линия* — давно стершаяся метафора. Само по себе такое сочетание слов не вызывает ни геометрических, ни графических представлений. Но следующее слово — *прочерчены* воскрешает стертую внутреннюю форму слова, и мы невольно представляем себе руку чертежника, проводящего по линейке или по лекалу чертежную линию. Но это заставляет воскрешать внутреннюю форму и следующих слов. Если еще слово *четко* не царапает слуха (хотя слово *четкий* первоначально и значило «легко читаемый», но давно стало синонимом «отчетливый»), то нельзя

сказать того же про наречие *выпукло*. «Прочертить выпукло» невозможно, и это вызывает впечатление противоречивости фразы и стилистической небрежности. Иногда подобное противоречивое сочетание стершихся метафор именуют к а т а х р е з о й (букв. злоупотребление). Поэтому, когда человек употребляет эти стершиеся метафоры, забывая какое значение эти слова имели первоначально, это производит несколько комическое впечатление и является большим пороком языка. К сожалению, это часто встречается в литературоведческом, публицистическом, газетном языке.

Подобные нагромождения стершихся метафор вредят чистоте стиля. В французских учебниках стилистики приводится классический пример парламентской речи, в которой фигурировала фраза: «Le char de l'état navigue sur un volcan» («Государственная колесница плавает по вулкану»). Каждое слово в отдельности привычно для политического применения, и хотя мысль оратора ясна (государственному порядку угрожает революция), но соединение в ней противоречивых метафор комично.

Стилистическое качество метафор и сравнений в значительной степени зависит от того, к какому кругу понятий относятся предмет и образ и каково смысловое соотношение между ними. Хотя сравнения и метафоры не менее индивидуальны, чем эпитеты, однако имеются довольно устойчивые смысловые связи, существующие между предметом и образом. В первую очередь следует выделить явление одухотворения («прозопопеи») и, в частности олицетворения, когда мертвому предмету в образе его придаются черты живого, и в частности свойства человека.

Заря багряною рукою
От утренних спокойных вод
Выводит с солнцем за собою
Твоей державы новый год.
(Л о м о н о с о в, ода 1748 г.).

Нежная матерь, природа!
Слава тебе!
(К а р а м з и н, «Выздоровление», 1789).

Между камня выползали
Полусонные кусты.
(М. Г о р ь к и й, «В Черноморье»).

Часто душевные движения или человеческие действия и качества отождествляются с явлениями природы или стихийными бедствиями (например, с пожаром):

Он шел, как столп, огнем палящий,
Как лютый мраз, всё вкруг мертвящий!
(И. Д м и т р и е в, «Ермак», 1794).

В твоих глазах свет солнца зрела...
(К а р а м з и н, «Раиса», 1791).

Частным случаем таких сравнений и метафор является обращение к образу растения, и особенно цветка:

Она бледна как лист увядший...
(Карамзин, «Раиса»).

Я твою бы миловидность
И стыдливость применил
К нежной розе; а невинность
С белой лилией сравнил.
(И. Дмитриев, «К Севериной», 1794).

В этом случае значение подобного сравнения связано с так называемым «языком цветов», в котором каждому цветку приписывается свойство выражать то или иное душевное состояние или сторону человеческого характера. Ср. в лицейском стихотворении Пушкина «Роза» (1815):

Где наша роза,
Друзья мои?
Увяла роза,
Дитя зари.
Не говори:
Так вянет младость!
Не говори:
Вот жизни радость!
Цветку скажи:
Прости, жалею!
И на лилею
Нам укажи.

Особого типа метафоры и сравнения, в которых фигурируют драгоценные камни. Горький, описывая морской вал, говорил:

Но седой, на эти груды
Набегая, — им дарил
Только брызги-изумруды,
И о чем-то говорил...
(«В Черноморье»).

Ср.:

В старый сад выхожу я, росинки
Как алмазы на листьях горят.
(Плещеев, «Весна»).

Подобных классов сравнений и метафор много, и их следует изучать в историческом плане. Так, для классицизма характерно применение мифологических, отчасти библейских иносказаний. Образы порядка *рай, ангел, фимиам, алтарь* и т. п., часто встречающиеся в поэзии XVIII в., позднее применялись значительно реже и главным образом в силу их традиционности. В настоящее время подобные метафоры показались бы архаичными.

Метонимия Наряду с метафорой существует еще не менее употребительный вид тропа, так называемая метонúмия (от греческого μετονυμία — букв. «перемена имени»).

Метонимией называется троп, в котором предметы или

явления, означаемые прямым и переносным значением, связаны по своей природе.

Уже говорилось о том, что художественные тропы представляют собою явление, по своей природе совпадающее с явлением образования новых значений слов в самом языке. Различие заключается только в том, что новое значение, возникшее в языке, становится обязательным и общераспространенным, в то время как художественные тропы имеют специальные выразительные функции и вообще не сохраняют за собой временных значений, возникающих в соответствующем контексте.

Новые значения разных слов образуются в языке по двум классам: по классу метафоры и по классу метонимии.

Имеется, например, такое перенесение значения, как *глазок* в смысле почки при прививке. Это перенесение основано на том, что эта почка похожа на маленький глаз. Значит перенесение произведено по методу сходства, т. е. по принципу метафоры. Таково же значение слова *шляпка* гриба.

Но есть и другие случаи. В стекольном деле употребляется слово *алмаз*. Алмазом называется при этом весь инструмент, а не только камешек, который вставлен в этот инструмент. Здесь перенесение не по сходству, а по какому-то другому отношению. Инструмент называется алмазом потому, что в него действительно вмонтирован алмаз, который является его основной частью.

В речи часто встречаются такие выражения, как «устал с дороги», «собрался в дорогу». Здесь *дорога* означает путешествие, поездку. Путешествие, поездки совершают, как правило, по дороге. Дорога — это то средство, при помощи которого люди совершают поездку, путешествие.

Когда говорят *стол* в значении питания — *хороший стол*, или *вегетарианский стол*, то здесь переносится значение с мебели на пищу. Пища называется по той мебели, на которой эта пища ставится, когда едят.

Говорят иногда: *два ведра воды*. Но это вовсе не значит, что воду обязательно носили бы ведром. Здесь *ведро* — мера, соответствующая данному количеству воды.

Это всё такие перенесения, которые основаны вовсе не на сходстве, а на том, что между двумя понятиями имеется реальная связь. Это может быть материал, из которого сделан предмет, это может быть функция, которую выполняет предмет, и т. д. Например: *масло* в значении — картина масляными красками (термин обычный в каталогах музеев и выставок или при репродукциях картин); *рог* в значении музыкального инструмента (хотя современный музыкальный инструмент изготовляется не из рога, а из меди); следовательно, здесь перенесение не только по материалу, но и — вторично — по функции; *перо*, которым пишут и т. д. Сюда же относятся такие случаи, когда словом *дом* обозначают учреждение «Дом крестьянина», «Дом творчества» и т. д., словом *село* или *город* означают насе-

ление («сбежалось всё село», «весь город узнал об этом»). Таковы же выражения *дым, двор* и т. п. для обозначения семьи в сельской местности, *кабинет* как правительство, *портфель* как круг ведения министра, автор вместо произведения («театр ставит Шекспира», «читать Чехова») и пр.

Такие примеры, как *рог, перо,* показывают, что среди метонимий встречаются и такие, когда предмет называется по признаку прежде реальному и необходимому, а ныне утраченному или ставшему несущественным. Собственно, следовало бы к метонимическим перенесениям отнести современное значение слова *чернила* (буквально — то, чем чернят). Когда-то признак черного цвета был обязательным и характеристическим для чернил. Теперь он совершенно необязателен и нам кажутся естественными сочетания «лиловые чернила», «красные чернила» и т. д. Еще яснее это наблюдается на слове *стрелять,* т. е. поражать стрелами. Когда мы говорим «игральные кости», мы вовсе не предполагаем, что они сделаны из кости, а не из какой-нибудь пластмассы и т. п. Подобное явление отметил С. Маршак в одном из своих стихотворений:

Давным-давно прошла пора,
Когда чинили перья.
И всё ж —
По правилам старинным —
Нож
Называют перочинным.
(«Мастерская в кармане»).

Метонимия, перенесение значений по смежности, широко употребляется и в художественных произведениях для достижения конкретных стилистических заданий.

В «Тамбовской казначейше» (1836) Лермонтов пишет.

Амфитрион был предводитель —
И в день рождения жены,
Порядка ревностный блюститель,
Созвал губернские чины
И целый полк.

Амфитрион — имя царя, который отличался гостеприимством. Эта черта гостеприимства перенесена с собственного имени на нарицательное отношение. Подобного рода перенесения вообще встречаются очень часто: собственные имена превращаются в нарицательные по тому качеству, которое было свойственно данному человеку. Так, говорят *меценат* или называют кого-нибудь *Дон-Кихотом, Гамлетом.* Это тоже по природе своей метонимические перенесения.

В приведенном отрывке из «Казначейши» слова «созвал губернские чины» тоже представляют метонимию: здесь имеются в виду не «чины», а носители этих чинов, чиновники. Под словами «целый полк» подразумевается, конечно, не полк, а офи-

церы, служившие в данном полку. Вместо того чтобы сказать «офицеры», называется та военная единица, в которую они входят.

В оде Ломоносова 1761 г. имеются такие строчки:

> Европа ныне восхищенна
> Внимая смотрит на Восток.

Здесь употреблено слово *Европа* в значении жителей западноевропейских государств. А слово *Восток* означает восточные государства. Эта ода имеет политическое содержание, и она говорит об отношениях, которые существуют между западноевропейскими и восточноевропейскими государствами. Слова *Европа* и *Восток* — это метонимия. Пример из другой оды:

> Герои храбры и усерды
> . . . .
> На вас лавровые венцы
> В несчетны веки не увянут...
> (Ода 1762 г.).

Слова *лавровые венцы* означают славу; автор хочет сказать, что слава будет прочной, останется в веках — в древности за геройские поступки, за всякие отличия увенчивали лавровыми венками. Отсюда *лавры*, которые и до сих пор означают не только растения, но и награждение, отличие и прочее (ср. «лауреат»); есть выражение «пожинать лавры» и т. д. Это всё метонимические выражения, связанные с реальным предметом — лавром.

Еще примеры из Ломоносова:

> Екатерине скиптр вручен...
> (Ода 1761 г.).

Здесь скипетр — знак государственной власти. А вот у него довольно сложная метонимия:

> Брега Невы руками плещут...
> (Ода 1742 г.).

Это типичная метонимия того времени, когда целые страны и целые области именовались по той реке, которая там протекала. В данном случае *брега Невы* — это Петербург. Так же можно было употребить *брега Волги* — т. е. области, расположенные по Волге; *брега Сены* — Париж, *брега Тибра* — Рим, и т. д. Впрочем, в данном случае имеется в виду, конечно, не сам Петербург, а жители Петербурга. Именно они «руками плещут». В переводе на современный язык это значит «аплодируют». Имелись здесь в виду не реальные аплодисменты, а выражение восторга, одобрения, которое в некоторых условиях сопровождается аплодисментами. Это довольно сложная метонимия, ко-

торая вызывает не обычный образ. И впечатление получается от этой метонимии резкое и сильно действующее именно благодаря тому противоречию, которое появляется в связи с осмыслением.

Всё это были примеры метонимии, возникающие в поэзии, потому что ни в одном словаре *брега* не будут пониматься как город, равно как и другие слова в переносном их значении. Это возможно только в поэтическом употреблении.

Метонимию, как и метафору, можно развить.

Перифраз Когда развивают метонимию, получается то, что носит название п е р и ф р а з (от греческого περίφρασις — пересказ). Перифраз — это замена слова иносказательным описательным выражением. Перифраз строится на определении предмета вместо прямого его называния. Вообще подобное определение формулируется словами в их прямом значении, но не исключен случай, когда это определение само по себе метафорично; следовательно, в общем случае перифраз и метафора могут быть совмещены в одном выражении.

И метонимия, и особенно перифраз встречались почти всегда, но типичны они только для определенных периодов и литературных школ. Особенно употребительны они были в те периоды, когда строго относились к отбору слов, когда простые слова считались непоэтическими. И для того чтобы придать речи поэтический характер, прибегали к разным иносказаниям. Это было особенно развито в период позднего классицизма в XVIII в. и удержалось в начале XIX в.

В стихах из трагедии Вольтера «Альзира», в переводе П. М. Карабанова 1811 г., можно найти такие строки:

Два раза солнце уж от тропика к другому
Прешло сей мир и наш, светя лицу земному,
С тех пор, как власть имев над участью моей,
Один из вас моих спасителем был дней.

(Д. II, явл. II).

Стихи представляют собою весьма типический перифраз — и даже не один. Говорит испанец Альвар коренному жителю Америки, перуанцу. Действие происходит в Америке в период испанского завоевания.

Два раза солнце прошло сей мир (Америку) и наш (Европу), светя лицу земному. Это значит, что прошло два года. Солнце обошло весь мир — и Европу, и Америку два раза. Чтобы показать, что речь идет не о двух днях, а о двух годах, автор говорит «от тропика к другому». За это время земля два раза повернулась то одним тропиком, то другим, два раза меняла положение по отношению к солнцу.

Подобная витиеватость в свое время казалась очень поэтичной, хотя для уразумения эта система выражения была не очень ясной и простой.

Дальше в приведенных стихах иносказание продолжается:

С тех пор, как власть имев над участью моей,
Один из вас моих спасителем был дней.

Это надо понимать так, что Альвар, который два года тому назад был взят в плен перуанцами, затем был освобожден из плена перуанцем Замором. «Власть имев над участью моей» — т. е. когда перуанцы держали Альвара в плену: «один из вас моих спасителем был дней» — т. е. освободил пленника.

Перифразы классического порядка можно в огромном количестве найти в таких произведениях, как ломоносовские дидактические стихи:

Искусство, коим был прославлен Апеллес
И коим ныне Рим главу свою вознес,
Коль пользы от стекла приобрело велики,
Доказывают то финифти, мозаики.
(«Письмо о пользе стекла», 1752).

Два первые стиха заключают в себе перифраз в значении «живопись». Перифразы обильно встречаются и в одах Ломоносова:

Там влажная стезя белеет
На весток пловущих кораблей:
Колумб российский через воды
Спешит в неведомы народы
Сказать о щедрости твоей.
(Ода 1747 г.).

Влажная стезя — море; *Колумб российский* — мореплаватель, открывающий новые земли.

Эти иносказательные выражения, как уже было сказано, особенно типичны для эпохи классицизма, но они удержались и в следующую литературную эпоху — в эпоху сентиментализма.

Однако сентименталисты, в частности Карамзин, продолжая пользоваться подобными перифразами, наполняли их несколько иным содержанием. Вот пример:

Из рук отчаянной Свободы
Прияв Властительский венец,
С обетом умирить народы
И воцарить с собой Закон,
Сын хитрой лжи, Наполеон,

Призрак величия, Героя,
Под лаврами дух низкий кроя,
Воссел на трон — людей карать.
И землю претворять в могилу...
(«Освобождение Европы и слава
Александра I», 1814).

Всё это с начала до конца иносказательные, перифрастические выражения. Понятно, что «из рук отчаянной Свободы» означает французскую революцию; «прияв властительский венец» —

это примерно то же, что «скиптр» Екатерины, т. е. взошел на французский престол, объявил себя императором и т. д. Правда, в Карамзинскую эпоху стали уже несколько утомляться подобного рода описательными иносказаниями, без которых не представляли себе никакой поэзии. Уже проявлялось несколько ироническое отношение к этим иносказаниям, которое, впрочем, не исключало необходимости их употребления.

Так, в прозе Карамзин писал: «Ты дозволишь ему беспрепятственно упражняться в похвальном ремесле марать бумагу, возводить небылицы на живых и мертвых, испытывать терпение читателей и, наконец, подобно вечно зевающему богу Морфею, низвергать их — на мягкие диваны и погружать в глубокий сон».

Эта сложная система перифрастического описания имеет в виду писательское мастерство. Именно писатель «марает бумагу», «возводит небылицы на живых и мертвых», «испытывает терпение читателей и, наконец, «погружает в глубокий сон». Здесь явно ироническое отношение к предмету.

В повести Карамзина «Юлия» (1794) имеется такое перифрастическое описание: «Арис приметил, что она, смотря в окно, часто закрывала белым платком алый свой ротик, и что белый платок, как будто бы от веяния Зефира, поднимался на нем и опускался — т. е., сказать просто, Юлия зевала». Слова «сказать просто» разрушают всю эту сложную систему иносказания и указывают на ироническое отношение уже к самим перифразам. Но все-таки перифразами продолжают весьма широко пользоваться, и у того же Карамзина редко можно встретить такое простое выражение, как «вечер наступил», он обязательно скажет: «когда опустилась тьма», или «солнце стало клониться на запад» и т. д.

От сентименталистов перифразы перешли и в дальнейшую поэзию, правда, постепенно упрощаясь. Много перифрастических выражений встречается и у Пушкина, хотя именно Пушкин стал вести борьбу с перифразами. Борьба его с перифразами падает примерно на середину 20-х годов. В ранних произведениях Пушкина попадаются довольно сложные перифразы, а начиная с середины 20-х годов его стилистическая система меняется, в этот период он постепенно освобождается от перифраз. Делал это Пушкин совершенно сознательно. Он писал по этому поводу следующее:

«Но что сказать об наших писателях, которые, почитая за низость изъяснить просто вещи самые обыкновенные, думают оживить детскую прозу дополнениями и вялыми метафорами.[1] Эти люди никогда не скажут *дружба*, не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно бы сказать: рано поутру — а они пишут: едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба — ах как это всё ново и свежо, разве оно лучше потому только, что длиннее».

---

[1] Здесь слово «метафора» в самом общем значении: всякое иносказание, троп в любом его виде.

«Читаю отчет какого-нибудь любителя театра: сия юная питомица Талии и Мельпомены, щедро одаренная Апол... боже мой, да поставь: эта молодая хорошая актриса — и продолжай — будь уверен, что никто не заметит твоих выражений, никто спасибо не скажет». («О прозе», 1822).

Это стремление к простоте слога и к ясности характерно для начала реалистического периода. Пушкин, оспаривая необходимость перифраз, унаследованных от классицизма и сентиментализма, указывает новую стилистическую систему, систему реалистическую, которая от этих условных украшений, условных иносказаний уже освобождалась.

В реалистический период вообще наступает упрощение в употреблении троп, т. е. сохраняются элементарные тропы, иногда даже применяются, особенно в поэзии, довольно смелые тропы, но такой обязательности, какая была раньше по отношению к подобным явлениям, в реалистический период уже нет. В современной литературе хитрые перифразы производят впечатление надуманности и претенциозности.

Правда, сравнительно недавно, в дни символизма, футуризма иносказания снова пользовались большим успехом. Однако как временное явление, ограниченное определенными школами, не имевшими длительного авторитета в литературе, увлечение иносказаниями не оказало большого влияния на общее развитие литературы.

Метафора, метонимия и перифраз не исчерпывают всех возможностей перенесения значений, но это основные виды.

Однако отметим некоторые термины. Употребителен термин «с и н е́ к д о х а» (от греческого συνεκδοχη — соперенимание), которая рассматривается как совершенно самостоятельный троп. Но в действительности синекдоха есть частный случай метонимии. Под синекдохой понимают перенесение значения, основанное на количественных отношениях. Таковы: часть вместо целого и обратно — целое вместо части; единственное вместо множественного и обратно. Типичным примером является выражение: «столько-то *голов* скота». Здесь *голова* означает всё животное, по существу это та же самая метонимия. Основана она психологически не на том количественном основании, что голова — не более, как часть тела животного, а потому что счет животных в стаде (а выражение *голова* употребляется только при счете) фактически ведется по головам животных, возвышающимся над общей массой их тел. Это — заметная часть, признак единицы наиболее заметный и наиболее удобный при счете. Таково же выражение, имеющееся в «Медном всаднике» Пушкина: «Все *флаги* в гости будут к нам». Говорят, что *флаг* это не метонимия, потому что флаг только часть судна. Но это едва ли верно. Флаг не столько часть корабля, сколько знак принадлежности судна к национальности, к данной стране. Когда Пушкин пишет «все *флаги* в гости будут к нам», он имеет в виду не то, что все корабли, какие существуют на свете, прибудут к нам, а говорит

о том, что прибудут корабли всех наций, т. е. флаг выступает не только как часть целого. И это выражение Пушкина является обыкновенной метонимией.

Иногда говорят, что синекдохой надо считать употребление единственного числа вместо множественного, но это чисто формальный признак. Когда говорят «немец ушел», то имеются в виду вообще немецкие войска. Очевидно, нет особенного смысла выделять синекдоху в особый класс, проще всего именовать это всё метонимией. Но в литературе слово «синекдоха» очень часто встречается, как встречается еще целый ряд подобных наименований троп, выделение которых в отдельные классы нельзя считать безусловно оправданным.

Вряд ли следует противопоставлять классу метонимий случай употребления собственных имен в качестве нарицательных *Плюшкин* вместо скупой, *Дон-Кихот* в значении фантазер определенного типа и т. д. Составился целый репертуар подобных собственных имен, начиная с имен, заимствованных в античной мифологии (*Морфей* вм. *сон, Марс вм. война* и т. д.). В старинных риториках это явление именуется «антономазия».

Переносы значения

Бывают случаи такого переноса значений, которые трудно классифицировать. Трудно, например, классифицировать некоторые переносы значений, которые встречаются у Маяковского и которые основаны на том, что у слова имеются два значения, причем эти два значения бывают иной раз не связаны между собой, иной раз их можно рассматривать как омонимы. Маяковский любил такие сближения значений слов. Вот известное его обращение к солнцу:

Чем так,
без дела заходить,
ко мне
на чай зашло бы!

(«Необычайное приключение», 1920)

Эти значения *заходить* в смысле захода солнца и *заходить* в гости сближаются только на том основании, что имеются омонимические глаголы: *заходить* в значении 1) опускаться за горизонт и 2) приходить в гости ненадолго. То, что это разные глаголы, определяется тем, что приставка *за* в них имеет разные значения.

У Маяковского часто бывают такие случаи игры словами, например:

В сердце таком слова ничего не тронут:
трогают их революции штыками.

Употребление глагола *трогать* в двух значениях: «трогать» в смысле вызвать соответствующую эмоцию и «трогать» штыками здесь обосновано.

Более спорными кажутся такие строки Маяковского:

Дорога до Ялты
будто роман:
всё время
надо крутить.
(«Севастополь — Ялта», 1924).

Глагол *крутить* здесь выступает в двух значениях: «крутить роман» и «дорога крутит». В одном случае фамильярное выражение — крутить роман; другое выражение, хотя и разговорное, но менее фамильярное, означающее, что дорога поворачивает в разные стороны. Здесь скорее всего даже не перенесение значений, а простой каламбур.

Все подобные примеры имеют определенную стилистическую окраску, но классифицировать их довольно трудно.

Гипербола К особому типу перенесений относится тот случай, когда значение остается тем же, каким было, но приобретает грандиозные размеры. Это так называемая г и п е р б о л а (от греческого ὑπερβολή — избыток, преувеличение). Когда говорят, что у человека *слезы льются рекой* — это, конечно, преувеличение. При этом преувеличение может быть как в ту, так и в другую сторону. Когда какой-нибудь небольшой предмет определяют как *еле заметный глазом* — это тоже гипербола.

Гипербола родственна идеализирующему эпитету. Она усиливает качество, доводя его до предела, превосходящего возможную действительность. Гиперболизм эпитетов и сравнений привычен в поэзии. Свойствен он и простой разговорной речи (*сказать пару слов, тысячу раз повторять* и т. п.). Вот примеры гиперболических преувеличений:

Поэзия —
та же добыча радия.
В грамм добыча,
в год труды.
Изводишь,
единого слова ради,
тысячи тонн
словесной руды.
Но как
испепеляюще
слов этих жжение
рядом
с тлением
слова-сырца.
Эти слова
приводят в движение
тысячи лет
миллионов сердца.
(М а я к о в с к и й, «Разговор с фининспектором о поэзии», 1926).

Гипербола в период господства классицизма считалась необходимой принадлежностью одической лирики:

Коликой славой днесь блистает
Сей град в прибытии твоем!
Он всей отрады не вмещает
В пространном здании своем;
Но воздух наполняет плеском
И нощи тьму отъемлет блеском.
Ах! если б ныне россов всех
К тебе горяща мысль открылась,
То б мрачна ночь от сих утех
На вечный день переменилась.
(Ломоносов, ода 1742 г.).

Вихрь полуночный летит богатырь!
Тьма от чела, с посвиста пыль,
Молньи от взоров бегут впереди,
Дубы грядою лежат позади.
Ступит на горы — горы трещат;
Ляжет на воды — воды кипят;
Граду коснется — град упадает;
Башни рукою за облак кидает;
Дрогнет природа, бледнея пред ним;
Слабые трости щадятся лишь им.
(Державин, «Песнь на победы Суворова», 1794).

Термин «гипербола» находится еще в античных поэтиках и риториках. Аристотель рассматривает гиперболу как частный случай метафоры. Он пишет: «И удачные гиперболы — метафоры; например об избитом лице можно сказать: «его можно принять за лукошко с шелковичными ягодами», такие под глазами синяки. Но это сильно преувеличено. Оборот «подобно тому-то, как то-то и то-то» — гипербола, отличающаяся только формой речи. Гиперболы бывают наивны: они указывают на стремительность речи; поэтому их чаще всего употребляют под влиянием гнева. Человеку пожилому не следует применять их» («Риторика», III, 2). Вообще античные авторы относили гиперболу к особенностям «ходульного стиля» и оправдывали преимущественно комические гиперболы. Ср. речи Фомы Опискина в «Селе Степанчикове» Достоевского:

«Ужасно-ужасно! но всего ужаснее то, — позвольте это вам сказать откровенно, полковник, — всего ужаснее то, что вы стоите теперь передо мною как бесчувственный столб, разиня рот и хлопая глазами, что даже неприлично, тогда как при одном предположении подобного случая вы бы должны были вырвать с корнем волосы из головы своей и испустить ручьи... что я говорю! реки, озера, моря, океаны слез!..» (ч. I, гл. I).

Здесь комическое доведение до предела традиционной гиперболы, известной уже сентименталистам. Так, у Жуковского: «Горьки слезы бежали потоком по впалым ланитам». Ср. у Карамзина:

Во тьме лесов дремучих
Я буду жизнь вести,
Лить токи слез горючих!

Желать конца — прости!
(«Прости», 1792)

С улыбкой на устах сушите реки слез,
Текущие из глаз, печалью отягченных.
(«Приношение грациям», 1793).

Но почто ж рекой катятся
Слезы из моих очей.
(«К Соловью», 1794).

Впрочем, этот стилистический оборот восходит к различным литературным школам. Например у Ломоносова:

Не ты ли, коей долго ждем,
Желаем, льем потоки слезны?
(Ода 1761 г.).

Ирония

К гиперболе примыкает ирония как риторический оборот речи. В этом значении иронией называют насмешливое употребление слов в противоположном значении: *умник* в значении «глупый», *красавица* в значении «урод» и т. п. Ср. следующий диалог из поэмы Пушкина «Анджело» (1833):

Анджело
Люби меня — и жив он будет.
Изабелла
Знаю: властный
Испытывать других, ты хочешь...
Анджело
Нет, клянусь,
От слова моего теперь не отопрусь;
Клянуся честию.
Изабелла
О, много, много чести!
И дело честное!.. Обманщик! Демон лести!.. .

Здесь в словах Изабеллы *честь, честное* употреблены иронически. В свою очередь иронии родственна так называемая литота: оборот, состоящий в отрицании противоположного качества. Этот оборот является смягчением резкого утверждения. Таковы выражения: *не очень умен вместо* «глуп», *не отличается храбростью* вместо «трус». Ср.:

Так пишет (молвить не в укор)
. . . .
Родитель старгреньких стихов
И он, *не слишком громозвучных,*
И сказочек довольно скучных.
(Пушкин, «Моему Аристарху» 1815).

IV. ФРАЗЕОЛОГИЯ

Уже из предшествовавшего материала было видно, что при стилистическом анализе приходится иметь дело не с изолированным словом, а с той или иной комбинацией слов. Однако бывают такие случаи, когда слова встречаются постоянно в определенной комбинации, и тогда говорят не о словах вообще, а о целых фразах или фразеологических оборотах. Это то, что обычно именуется фразеологией.

Идиоматика К фразеологии относится прежде всего **идиоматика**. Под идиоматикой подразумевается такое сочетание слов, которое дает новое значение, не вытекающее из соединения значений отдельных слов. Существует, например, выражение *обвести вокруг пальца*. Известно, что такое «обводить» и что такое «палец». Но если рассматривать значения отдельных слов, то полное значение выражения из сложения значений отдельных слов не получится. Подобного рода выражения потому и называются «идиоматикой» (т. е. оригинальное, своеобразное), что они, вообще говоря, непереводимы. При переводе выражения «обвести вокруг пальца» слово за слово на другой язык значение выражения пропадает. Идиоматические выражения представляют собой особенность каждого данного языка. Правда, бывают случаи, когда калькируют чужие выражения. Но при таком калькировании идиом очень часто получается выражение, которое по внутренней форме (т. е. по буквальному значению предложения, исходя из отдельных слов) не поддается осмыслению. Так, говорят: *человек не в своей тарелке*. Это калька с французского, но здесь в переводе произошло то, что очень часто происходит с идиоматическими выражениями вообще, когда сумма значений слов не дает значения выражения в целом, когда человек отвлекается от значения отдельных слов. Здесь произошла и прямая ошибка.

Дело в том, что во французском языке «тарелка» выражается словом «assiette». Это слово старинное, которое когда-то означало совсем не тарелку, а нечто другое. Происходит это слово от

глагола «сидеть» и буквально значит «посадка». А потом по методу перенесения стали называть так место, где человек сидит за столом, а затем и посуду. Таким образом слово «assiette» приобрело значение «тарелка». Выражение: «il n'est pas dans son assiette» по-французски значит «не в своей посадке», «не в своем состоянии», и это вполне осмысленно. Но так как старинное значение слова «assiette» утрачено и осталось только значение «тарелка», то те, кто калькировали французское выражение, перевели неверно и получилось русское выражение «не в своей тарелке», которое утратило в своем прямом значении всякую связь с тем значением, какое приписано всему выражению в целом.

Идиоматические выражения в языке имеют не только ту особенность, что они непереводимы, но им еще свойственна своеобразная экспрессивность. В зависимости от возвышенности или сниженности, в какой они фигурируют в разговорном языке, определяется и их функция в литературе. Есть в идиоматике и грубоватые выражения. Например: «свинья в ермолке» или «отлить пулю». Это выражения вульгарного порядка.

К идиоматике следует отнести весь разряд русских пословиц и поговорок (так как для каждого языка существуют свои поговорки и пословицы). Обычно пословицы и поговорки непереводимы. Бывают, правда, пословицы, общие для нескольких языков, но это сравнительно редко. Таковы: «la fin couronne l'oeuvre» «конец венчает дело» и близкая к ним немецкая пословица «Ende gut — alles gut» («хорош конец — и всё хорошо»). Обыкновенно же пословицы вырабатываются у каждого народа особо и в разных языках не совпадают.

Иногда можно сопоставить существующие поговорки и пословицы в разных языках так, что они будут совпадать по значению и употреблению, хотя бы построены были на разных иносказаниях. Так французскому «quand on parle du loup, on en voit la queue» («когда заговорят о волке, на глаза является его хвост») соответствует русское «легок на помине».

Национальный характер поговорки и пословицы в значительной степени зависит от самого образного смыслового материала. Чем более пословица строится на представлениях этнографического или национально-исторического порядка, тем она более национальна.

Но имеются поговорки, содержание которых представляет легко понимаемое иносказание, ясное на всех языках и во всякой среде. Такие пословицы переводимы.

Пословица отличается от поговорки тем, что представляет собой законченное выражение, заключающее в себе сентенцию общего характера, а поговорка имеет частное значение и применение и, кроме того, не всегда имеет форму законченного предложения. Например, приведенное выражение «легок на помине» — это поговорка, потому что здесь не заключается общей

сентенции и оно всегда применяется к определенным обстоятельствам (в случае, если входит лицо, о котором только что говорили). Таковы же выражения: «нашла коса на камень» (т. е. столкнулись в своем несогласии два неуступчивых упрямых человека); «за словом в карман не полезет» (о человеке, известном своими быстрыми и острыми ответами на чужие замечания). А такие выражения, как «бедность не порок», или «сколько ни жить, обо всем не перетужить», или «старый друг лучше новых двух», «учение свет, неучение тьма» — это всё пословицы, потому что они заключают некоторые общие истины морального порядка, не зависящие от частных обстоятельств.

К поговоркам и пословицам примыкает другой род явлений. Пословица — это народная мудрость. Пословица сложилась в народе так же, как песня, сказка, она есть один из родов народного творчества. Но если народной песне соответствует в литературе стихотворение, сказке — рассказ, то естественно предположить, что и к пословицам и поговоркам имеются литературные соответствия. Так оно и есть в действительности. Существует очень много ходячих речений, которые происходят вовсе не от народных пословиц, а от какого-нибудь литературного произведения. Это цитаты, которые стали употребляться в определенном значении. Из этих цитат тоже слагаются так называемые «летучие слова».[1]

Итак, летучие, или крылатые, слова имеют два источника. Во-первых, это, по своему происхождению, народные поговорки и пословицы. Во-вторых — книжные цитаты. При этом книжные цитаты очень часто сами становятся своеобразными поговорками и пословицами. Это относится, в частности, к цитатам из басен Крылова и комедии Грибоедова «Горе от ума». Так, выражение Скалозуба: «дистанция огромного размера» сплошь и рядом можно услышать в разговоре. Таков же державинский стих, который благодаря Грибоедову получил очень большое распространение. У Державина: «Отечества и дым нам сладок и

[1] На русском языке имеется несколько сборников таких «летучих слов». Самый распространенный сборник М. И. Михельсона «Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний» (1902). Это собрание всяких речений, поговорок, идиоматизмов, литературных цитат. Несмотря на многие недостатки, книга эта (особенно ее второе издание под приведенным названием; первое издание называлось «Меткие и ходячие слова», 1894) очень полезна, потому что дает возможность разобраться в ходячих выражениях, в летучих словах. Меньшего объема книга С. Максимова «Крылатые слова» (первое издание 1890 г., последнее — 1955). Это — сборник толкований преимущественно народных пословиц и поговорок. По более широкому плану составлена книга Н. С. и М. Г. Ашукиных «Крылатые слова» (М., 1955), являющаяся самым последним трудом в области русской фразеологии. Русские пословицы были изданы в наиболее полном составе В. Далем в его сборнике «Пословицы русского народа» (1862). Собранные здесь пословицы вошли в качестве примеров употребления слов в его «Толковый словарь» (1861—1868).

приятен» (из стихотворения «Арфа», 1798),[1] — и с небольшой перестановкой слов у Грибоедова. Или знаменитый грибоедовский вопрос: «А судьи кто?» Всё это встречается на каждом шагу. Если говорят: «зелен виноград», то имеют в виду определенную басню Крылова. Когда говорят «быть или не быть», то, конечно, произносят это как цитату из шекспировского «Гамлета». Такие поговорки расходятся и очень часто настолько отрываются от текста, что даже забывается, откуда они произошли. Автор часто забыт, а удачное выражение его получило хождение независимо от произведения. Но если цитата берется из произведения, которое все хорошо помнят, то обычно цитата вызывает представление о полном контексте и содержит в себе намек на цитируемое произведение. Когда говорят «зелен виноград», то сразу представляют себе лису, которая зарилась на виноград, но не смогла его достать и ушла ни с чем. В русской фразеологии очень много такого, что возникло в столь древние времена, что уже утратились корни происхождения. Так, есть поговорки и пословицы, которые восходят к мифологическому мышлению. Источник давно уже забыт, мышление мифологическое сделалось чуждым современным людям, а формула ходит. В быту много ходячих слов и выражений, связанных с астрологическими представлениями. Когда говорят «быть на седьмом небе», или «в эмпиреях», или «родился под несчастной звездой», то все эти выражения связаны с астрологическим представлением о том, что существует много небес, что есть высшая, огнен-

---

[1] Звучи, о арфа, ты всё о Казани мне!
Звучи, как Павел в ней явился благодатен!
Мила нам добра весть о нашей стороне:
Отечества и дым нам сладок и приятен.

То, что получил первоначальное распространение именно стих Державина, а не Грибоедова, свидетельствуют частые цитаты данного стихотворения. Например, в стихотворении Батюшкова «Послание к И. М. Муравьеву-Апостолу» (1815):

В Пальмире Севера, в жилище шумной славы
Державин камские воспоминал дубравы,
Отчизны сладкий дым и древний град отцов.

Значительно позднее (1839) Вяземский цитировал стих Державина в стихотворении «Самовар»:

Поэт сказал — и стих его для нас понятен:
«Отечества и дым нам сладок и приятен!»
Не самоваром ли — сомненья в этом нет —
Был вдохновлен тогда великий наш поэт.
И тень Державина, здесь сетуя со мною,
К вам обращается с упреком и мольбою
И просит в честь ему и православью в честь:
Конфорку бросить прочь, и — самовар завесть.

В «Горе от ума» стих этот дан как цитата, что означено обычной в те годы формой — курсивом, равнозначным современным кавычкам. Старинное значение курсива забылось, а исключительная популярность комедии Грибоедова вытеснила из общей памяти первоисточник стиха, и он был приписан полностью Грибоедову и вошел в обиход с изменением, сделанным Грибоедовым: «И дым отечества нам сладок и приятен».

ная часть неба, — эмпирей, где находились сами небожители, что у каждого человека есть какая-то звезда, под которой он рождается, и это как бы определяет его дальнейшую судьбу.

Очень много в русском языке крылатых выражений и библейского происхождения. Если вспомнить историю русской культуры, особенно допетровской, то это не покажется странным. Но любопытно, что эти библейские выражения, по происхождению церковно-религиозного порядка, главным образом употребляются в настоящее время в ироническом плане.

В большинстве случаев библейские выражения уже потеряли связь с источником, и только их церковнославянский облик показывает, что это взято из каких-то церковных книг. Такой отрыв от источника и позволяет по-новому, чаще всего в плане комическом, осмыслять эти выражения. Когда говорят «тьма египетская», то вряд ли говорят это серьезно. То же относится и к выражению «до положения риз».

У Мельникова-Печерского встречается: «Князь велел напоить Титыча до положения риз, только бы наблюдали, чтобы богу душу не отдал, для того, что человек был нужный, а пил без рассуждения». («Богу душу не отдал» — выражение того же плана). «Напоить до положения риз» в конце концов приобрело значение «до предела», «до последней степени». У Тургенева в «Отцах и детях» Базаров говорит: «Ах, Аркадий! Сделай одолжение, поссоримся раз хорошенько — до положения риз, до истребления» (гл. XXI). Здесь уже настоящий смысл этого выражения утрачен. Выражение, по своему исконному смыслу, должно напоминать о библейской легенде, связанной с возникновением вина, с началом виноделия. Легенда эта говорит о Ное, который собрал виноград, плоды которого ранее были ему не известны, выдавил сок и оставил его. Сок забродил, и Ной напился этого сока. Ему стало жарко, и он разделся донага. С этим связан известный эпизод с сыновьями Ноя. «Дойти до положения риз» значит находиться в таком состоянии, когда сняты (положены) все одежды (ризы). Сейчас прямое значение этого выражения, очевидно, утрачено, но иронический оттенок чувствуется.

У Давыдова есть такие стихи:

Пусть мой ус, краса природы,
Чернобурый, в завитках,
Иссечется в юны годы
И исчезнет, яко прах!
(«Бурцову», 1804).

«Яко прах», т. е. как пыль. Церковнославянская оболочка придает данному выражению какой-то комизм. Существует много таких выражений, оторвавшихся от церковных текстов, которые ходят в цитатном виде даже не приспособленными к русскому языку, а в своем церковнославянском обличии.

У Лескова в рассказе «Котин доилец и Платонида» можно прочесть:

«Вдвоем с своим чудаком-хозяином они были всё и ничего: они переплетали книги, малярничали, лудили кастрюли — всё это делали ничтоже сумняшеся, и дешево и скверно» (гл. III).

В приведенном отрывке сразу же бросается в глаза церковнославянский оборот «ничтоже сумняшеся». Что он значит? Тут разъясняется: и дешево и скверно. Ничтоже сумняшеся, т. е. не сомневаясь, что они достигнут цели.

У Салтыкова-Щедрина постоянно встречаются такого рода выражения. Например, в «Господах Головлевых»: «Порфирий Владимирович готов был ризы на себе разодрать, но опасался, что в деревне, пожалуй, некому починить их будет» (разодрать ризы, т. е. платье, — это был обычай в знак великой горести рвать на себе одежды, так же как посыпать голову пеплом). Иронический контекст выражения совершенно ясен. Или в «Губернских очерках»: «Повлекут раба божия в острог, а на другой день и идет в губернию пространное донесение». Библейское «раба божия» в сочетании с обыденным «острог» переводит всю фразу в план определенно иронический.

У В. Шишкова: «А гости уходят, приходят новые, еле можаху и как стеклышко». Смысл опять-таки понятен: речь идет о трактире. Здесь одна фразеология библейская («еле можаху»), а другая не библейская («как стеклышко») — и в результате весь контекст вызывает чисто комическое впечатление. Оба выражения обозначают состояние сильного опьянения: второе — ироническое, так как первоначально обозначало обратное (исходный перенос — чист, как стеклышко, затем — трезв, как стеклышко, и наконец, принимая во внимание обычное бахвальство пьяных, что они вполне трезвы — пьян, как стеклышко).

Иностранные речения

Наряду с выражениями библейскими, большое место в русской фразеологии занимают иностранные выражения разных источников. Большей частью это французские речения, но много и латинских, которые идут от научной терминологии, в частности от юридической, математической и пр. Есть кое-какие выражения из других языков, но их сравнительно мало. История отношений России с Западом объясняет, почему именно эти два языка — французский и латинский — дали такое количество выражений в русском языке. При этом очень часто иностранные слова и даже целые фразы остаются без всяких изменений и не переводятся. Например, довольно часто употребление французского сочетания «à la» в русском контексте в качестве русского слова в значении предлога с той особенностью, что управляемое им слово остается в именительном падеже (имеющем здесь функцию неизменяемой формы существительного): «à la Наполеон», т. е. в манере Наполеона. Обыкновенно эти слова пишутся по-

французски. Таковы же выражения: французское «à livre ouvert» (буквально «по раскрытой книге», в устном переводе без подготовки и без словаря): латинское: «alter ego» (буквально: «второе я»). Таков театральный возглас: «bis» (латинское: «вторично»). Латинское выражение «pro и contra» («за и против») употребляется чаще по-латыни, чем по-русски; французское выражение «coup d'état», т. е. «политический переворот», обычно не переводится. В библиотечном деле употребительно латинское выражение «de visu», т. е. непосредственно с самой книги, видя самую книгу. Тоже латинское выражение «quorum» (его часто пишут русскими буквами «кворум» и склоняют как существительное мужского рода: «за отсутствием кворума») — это родительный падеж множественного числа от местоимения «quis» — «кто»; слово это является осколком более крупного выражения («quorum praesentia sufficit») и значит «достаточное количество присутствующих». Политический термин латинский «status quo» тоже обломок более полного латинского выражения. Означает он сохранение прежнего положения.

Такие выражения, как «максимум» и «минимум» встречаются также часто в латинской форме. Тоже «mutatis mutandis»; или «notabene»; для последнего есть даже соответствующий значок, имеющий латинский облик NB (т. е. «хорошо заметь», «обрати внимание»). В дипломатической речи встречается такое выражение, как «persona grata», т. е. лицо, находящееся в особом привилегированном положении. Есть такое итальянское выражение: «salto mortale» — буквально «смертельный прыжок», акробатический прыжок, когда переворачиваются в воздухе несколько раз. Или немецкое выражение «ins Grüne» буквально «среди зелени», т. е. на лоне природы. Английское «high life» — буквально «высокая жизнь», т. е. высшее общество.

Ходовым является французское выражение «comme il faut». Оно очень трудно переводится на русский язык. Буквально это значит «как надо». Но употребляется не в таком смысле (как благопристойность, благоприличие, воспитанность, поведение, удовлетворяющее требованиям такта). Например, у Пушкина:

Она казалась верный снимок
Du comme il faut... (Шишков, прости:
Не знаю как перевести).

(«Евгений Онегин», гл VIII, строфа 14).

Непереводимость выражения содействовала тому, что выражение задержалось во французском облике, и не было придумано для него соответствующего русского синонима.

Все приведенные выражения настолько вошли в обиход, что они уже представляют часть русской фразеологии, хотя и сохраняют свой иностранный облик. Это то же, что и варваризмы, вошедшие в употребление, но морфологически не усвоенные.

Последнее обстоятельство еще не дает оснований считать их неким чужеродным элементом в языке. Недаром в современных словарях приводятся такие иностранные выражения, которые вошли неотъемлемой частью в словарный (точнее — фразеологический) фонд русского языка [1].

Пушкин пишет в «Евгении Онегине»:

Приходит муж, он прерывает
Сей неприятный tête à tête...
(Гл. VIII, строфа 23).

Это французское выражение «tête à tête...» усвоено в русском употреблении, и хотя оно пишется французскими буквами, но, в конце концов, есть выражение русское. Или такое выражение:

Начнем ab ovo. Мой Езерский
Происходил от тех вождей...
(«Езерский», 1832).

И дальше рассказывается о происхождении Езерского. Что такое «ab ovo»? Буквально: «от яйца» («с самого начала»). Выражение Горация («Ars poetica»), имеющее в виду известный миф о Леде, которая родила от Зевса, превращенного в лебедя, Елену — героиню троянской войны. В период увлечения античной мифологией это выражение вошло в русский язык и держится до сих пор, но употребляется, конечно, значительно реже, чем раньше. Одно то, что Пушкин его ввел в свои стихи, задерживает его в русской фразеологии.

Конечно, все фразеологические сочетания, и в первую очередь все поговорки и пословицы, именно потому, что они усвоены русской речью, имеют свой колорит в зависимости от того, какого они происхождения. Французские поговорки ведут начало обыкновенно из дворянского обихода конца XVIII — начала XIX в. Отсюда их историческая судьба в русской речи. Во Франции у этих поговорок другая судьба. А то, что в русской речи они имеют свою историю, связано с определенным представлением о круге, где они употреблялись, придает им определенную стилистическую окраску. То же самое можно сказать о латинских поговорках. Если они книжного, научного происхождения — это одно, если они взяты из дипломатического словаря, или из какого-нибудь другого специального словаря, они имеют другой характер. К латинской фразеологии относится много терминов университетского быта, потому что в свое время все университеты пользовались латынью как международным на-

[1] В книге Михельсона «Русская мысль и речь» (1902) приложен обширный список немецких, английских, французских, итальянских и латинских ходовых выражений; но список этот составлен на основании иностранных источников, и лишь небольшая часть приведенных речений усвоена русской речью.

учным языком. Отсюда такое выражение по отношению к университету, как alma mater. Оно имеет окраску студенческого быта; или первые слова студенческого гимна, который в свое время обязательно распевали на всех товарищеских вечеринках, «Gaudeamus igitur». Когда говорят, что некто получил степень honoris causa, — это опять-таки из университетского быта, но уже не студенческого, а профессорского и т. д.

Фразеология, как и отдельное слово, имеет свой колорит в зависимости от того, как она бытовала, какова ее история в русской речи, в русском быту. Своеобразный стилистический колорит иностранных выражений в русском употреблении ставит под сомнение привычное у переводчиков сохранение в неприкосновенности иноязычных слов и выражений, встречающихся в переводимом тексте. Так, латинскую библейскую цитату нет необходимости при переводе западноевропейского произведения сохранять именно в латинской форме, если того не требуют какие-нибудь сюжетные основания. Стилистически латинский язык в таком случае тождествен с церковнославянским в русском употреблении. Поэтому неправильным является такой перевод с французского: «Ах, сударь! aures habent et non audient — это свойственно всем временам».[1] Латинская фраза под строкой переведена: «Имеют уши и не услышат». Между тем — это библейское изречение (119-й псалом, стих 14) и в церковнославянском переводе звучит: «Уши имут, и не услышат», в русском синодальном: «Есть у них уши, но не слышат» (что, кстати, точнее данного переводчиками).[2] Провансальские слова во французском произведении нельзя оставлять без перевода, так как родство языков и культурное тесное общение носителей провансальского и литературного французского языка определяет особые условия проникновения провансальских выражений во французскую речь, несколько напоминающее проникновение украинских выражений в русскую речь. Француз с такой же свободой употребит провансальское ques-à-quo («что такое?»), с какой русский употребит слово «пацан» или «хвороба». Во всяком случае провансальское выражение в русском контексте совершенно неравноправно с его положением во французском контексте, хотя бы потому, что всякий француз поймет ходячее провансальское выражение, чего никак нельзя сказать о русском. Конечно, замена провансальского выражения украинским или белорусским была бы стилистической ошибкой, так как украинские выражения в нашем

---

[1] Жюль Верн, Собрание сочинений, т. 4, Двадцать тысяч лье под водой, М., 1956, стр. 256.

[2] Неправильным является и сохранение в том же романе Жюль Верна (стр. 114—115) в русском контексте латинских слов «primo», «secundo», «sexto» («во-первых», во-вторых», «в-шестых»). Это — чисто французские слова, несмотря на их латинскую форму. Их можно найти в малом словаре Ларуса не среди латинских выражений, а в общем алфавите французских слов.

языковом сознании носят всегда примету точно местную, национальную, связанную именно с украинцами, а не с каким-нибудь другим народом. Нас не удивляет Наполеон, говорящий со сцены по-русски. Но если бы он в русскую речь стал вставлять украинские выражения, это на слушателей произвело бы странное впечатление.

В немецкий язык, особенно в XVIII в., проникло много французских слов и выражений. Их сохраняли в их национальном облике (например, печатали не готическим шрифтом, а обычным латинским, так называемой «антиквой»). Нет необходимости сохранять все эти, не усвоенные русским языком выражения в переводе, например в романах Ж.-П. Рихтера. При переводе иностранных выражений всегда надо учитывать их бытование в том языке, где они встречаются, и сохранять только те, которые в русском языке имели аналогичное применение.

V. ПОЭТИЧЕСКИЙ СИНТАКСИС

Логическая и грамматическая связь речи

До сих пор речь шла о тех вопросах стиля, которые по существу касались словаря языка: отдельных слов либо прочно сросшихся выражений, так называемой фразеологии. Но к стилистике в равной степени имеет отношение и то, как, какими способами слова соединяются между собой, иначе, вопросы синтаксической связи слов. Структура предложения не менее, чем лексика и фразеология, имеет свои синонимы — равнозначные построения, отличающиеся не смысловыми, а стилистическими оттенками.

Для синтаксиса центральной, основной единицей является предложение. Всякое предложение обладает двумя свойствами. Предложение, во-первых, обладает внутренним единством, а во-вторых, предложение отграничивается от других предложений. Но для того чтобы понять, что такое предложение в речевом потоке, приведенная формулировка дает очень мало. Она переносит вопрос из области грамматики в область логики или психологии, которые как раз и занимаются мыслью. Что такое мысль как единица? Это еще более туманно, чем вопрос о том, что такое предложение как единица. Разве не спрашивают, какая мысль в этом произведении? Значит мысль может объединять целое произведение. Умозаключение — мы еще знаем, что это такое, но мысль — форма неопределенная. Дело не в том, что единица предложения является единством, а в тех грамматических связях, которые выделяют данное высказывание из других высказываний, хотя одну и ту же мысль можно развивать в целом ряде предложений, а иной раз можно вообразить такое сложно построенное предложение, в котором заключается уже не одна мысль, а столкновение мыслей. Следовательно, становиться на абстрактно логическую точку зрения невозможно. Всякая речь есть выражение мысли. В этом смысле предложение есть мысль, выраженная словами. Но мысль как единица — понятие довольно неясное. Поэтому следует иным

способом подойти к вопросу о том, что такое предложение как единица. При реальном анализе, однако, мы обнаружим, что отграниченность одного предложения от другого бывает неполная. Поэтому можно говорить не только о предложении, но и о более крупных единицах, о сочетании предложений. Правда, в грамматике они не имеют точного названия, но в печати эти сочетания предложений выделяются абзацами, т. е. начинаются с новой строки.

Итак, предложение — это не то, что абсолютно выделяется из речи, стоит совершенно особняком, а это есть какая-то степень деления нашей речи, степень, отличающаяся некоторой грамматической законченностью, хотя и неполной. Потом придется поставить вопрос о связях между предложениями, о грамматической законченности, грамматической замкнутости предложения. Чтобы ответить на вопрос, чем выражается грамматическая законченность, грамматическая замкнутость предложения, мы не будем заниматься попыткой универсального определения, что такое предложение вообще, а возьмем типичное предложение и разберем, как грамматические связи выделяют это предложение из всего потока речи. Тогда будут нащупаны все те явления, за которыми надо проследить в синтаксическом анализе того или другого текста.

Возьмем такую фразу Пушкина из «Капитанской дочки»: «Старичок в глазетовом кафтане поспешно допил третью свою чашку, значительно разбавленную ромом, и отвечал генералу...» (гл. X). Мы не знаем точно — одно здесь предложение или два предложения с точки зрения строго грамматической, но для нас это представляется законченным предложением.

Как же связаны здесь слова между собой? Прежде всего мы констатируем, что в таком типичном предложении мы находим два центральных слова, которые именуются «подлежащим» и «сказуемым». При этом центром предложения является сказуемое. Какое здесь подлежащее? «Старичок». С ним связано сказуемое. Кстати, в этом предложении мы находим два сказуемых: «допил» и «отвечал». Мы отдельно рассмотрим сначала группу слов, связанных с одним глаголом, затем группу слов, связанных с другим глаголом. Здесь оба глагола соединяются общим подлежащим.

Откуда известно, что подлежащее — «старичок», а «допил» и «отвечал» — это сказуемое, т. е. слова, непосредственно связанные с подлежащим? Первая примета — что это существительное именительного падежа. Именительный падеж сразу указывает, что мы имеем дело с подлежащим: все прочие существительные, которые имеются в этом предложении, стоят не в именительном падеже. Почему «допил» и «отвечал» связаны со словом «старичок»? По закону русского языка личные глаголы с подлежащим связываются формой, при этом форма этих глаголов отчасти связывается, а отчасти эта форма дает что-то вне связи.

Какие элементы формы связывают? Во-первых, «старичок» — существительное единственного числа и глаголы «допил» и «отвечал» тоже в единственном числе. Кроме того, глаголы с существительным соединяются в третьем лице. Правда, в этих формах прошедшего времени лицо неясно, но зато для нашего прошедшего времени здесь очень важна форма рода. «Старичок» есть существительное мужского рода, «допил» тоже мужского рода. Следовательно, эта форма «допил» и «отвечал» приводится в известное соотношение с формой подлежащего. Здесь связи устанавливаются путем согласования слов. При этом каждое слово непосредственно привязано к какому-то одному. Какие еще слова соотносятся со словом «старичок»? «В глазетовом кафтане». А здесь есть согласование? Нет. Однако мы чувствуем, что это слово связано со словом «старичок». Каким образом? Путем примыкания. Со словом «старичок» непосредственно связано слово «в кафтане», а со словом «в кафтане» связано «глазетовом». Здесь уже происходит согласование. А со словом «допил» связано еще что-нибудь? Да. Со словом «допил» связано слово «чашку». Спрашивается, откуда мы знаем, что эти два слова связаны? Тоже по форме. Но только здесь мы имеем дело не с согласованием, а с управлением. Глагол «допить» управляет винительным падежом, отвечает на вопрос «что». В данном случае «допил чашку». Со словом «чашку» согласуются еще слова: «третью», «свою» и еще «разбавленную». К «разбавленную» есть еще два слова: «значительно», связанное примыканием со словом «разбавленную», и слово «ромом», связанное со словом «разбавленную» творительным падежом, т. е. управлением. С одним глаголом покончено.

Теперь возьмем второй глагол — «отвечал генералу». Здесь дательный падеж чем объясняется? Управлением.

Итак, слова соединяются друг с другом при помощи согласования, управления и примыкания. Согласование и управление относятся к словам, имеющим изменчивую форму, т. е. к нашим глаголам, существительным, прилагательным. А примыкание относится к наречиям, или к словам с предлогом (если к существительным, а если к глаголам, то будет управление).

Какая же получается картина? Мы видим, что имеются какие-то центральные слова первой степени: «старичок», «допил», «отвечал». Это подлежащее и сказуемое, причем здесь связь только с одним словом, а если идти вниз, к более низким степеням, то там может быть несколько связей. Например, к слову «чашка» есть три связи; к слову «разбавленную» — две связи. Но если идти вверх к высшим степеням, то там всегда одна только дорожка ведет к одному слову, т. е. получается односвязность. Наше грамматическое чутье требует, чтобы здесь связь была одна, причем эта связь бывает либо согласованием, либо примыканием, либо управлением.

Значит предложение это есть некая система слов, имеющая подобные связи со словами первой, высшей степени. Такого рода грамматическая связь и дает некую замкнутость, потому что, если мы будем читать дальше, перейдем к следующему предложению, то там будет новое подлежащее, новое сказуемое, и получится новая, замкнутая группа слов. Эти связи выделяют предложение в качестве единицы, и мы видим, что выделение совершается грамматическим путем, а не логическим. Логическим путем это можно было бы сказать в нескольких предложениях: «Старичок был в глазетовом кафтане. Он взял третью чашку и значительно разбавил ее ромом. Потом он ее допил». Вот уже три предложения. «А когда допил, то стал отвечать генералу» — четвертое предложение. Эту же мысль можно было бы выразить и в трех предложениях и в двух, а вот Пушкин выразил ее в одном предложении. Таким образом, грамматическая связанность слов дает некоторое представление о тех средствах, при помощи которых мы отделяем одно предложение от другого. Как только появляется новая первая степень, появляется новое подлежащее и новое сказуемое, мы имеем новое предложение.

Но можно ли считать, что мы охарактеризовали структуру предложения, написав его в таком виде? Нет, не вполне. Мы указали все связи, какие существуют между словами, а предложение, если бы было так написано, оставалось бы неясным. Почему? Потому что мы не знаем, в какой последовательности нужно эти слова расположить в живой речи. И вот возникает второй фактор, оформляющий предложение. Значит, надо учитывать не только грамматические связи между отдельными словами, не только эти гроздья слов представляют фразу, а фраза в живой речи должна быть еще расположена слово за словом, потому что наша речь — линейная речь. Мы привыкли нашу письменную речь располагать, как и устную речь, линейно, слово за словом. Это не значит, что в письме мы всегда изображаем речь так же, как она произносится, т. е. записываем произношение речи. Бывают такие способы, которые называются «идеограммами», которые непосредственно записывают мысль и могут быть выражены разными словами. Вот обычная идеограмма, какую мы видим везде: →.

Это своеобразная запись мысли, но какая запись? Идеографическая.

Смысл этой записи мы понимаем: надо идти в ту сторону, куда указывает стрелка. А как это сказать словами? Можно сказать по-разному. Т. е. непосредственную нашу речь такой знак не записывает, а записывает только значение мысли, которое содержится здесь. А бывали народы, которые долгое время пользовались идеографической записью. Собственно, письменность явилась из идеограммы. Сначала, по-видимому, люди прибегали к рисункам, которые непосредственно записы-

вали мысль, изображали условным рисунком то, о чем человек хотел сказать. Из этого развилось иероглифическое письмо, и дальше мы пришли к фонетическому письму, т. е. к письму, которое записывает не идеи, положенные в основу изображения, а самую речь в ее последовательности.

Значит, помимо той связи слов, которая дается в предложении, мы имеем некоторую последовательность слов. Последовательность эта не вполне свободна. Попробуем читать откуда попало, и ничего не получится. Здесь требуется какое-то построение фразы в порядке последовательности. При этом недостаточно сказать, что надо ставить рядом слова, связанные друг с другом.

Здесь существуют определенные правила, обладающие той или иной жесткостью. Если бы эти правила были бы абсолютными, то у нас не возникло бы вопроса, в каком порядке расположить слова. В том-то и дело, что правила не абсолютны. Возьмем наш пример: «Старичок в глазетовом кафтане» — здесь трудно расположить иначе. Но посмотрим дальше: «поспешно допил третью свою чашку». Можно сказать «допил поспешно третью свою чашку». Дальше можно сказать «третью свою, значительно разбавленную ромом, чашку». Такое восприятие было бы труднее, но сказать так можно. Есть какие-то тенденции к расположению слов, но не абсолютные. Правила расположения слов в определенном порядке могут быть более или менее свободны, в зависимости от той системы языка, с которой мы имеем дело. В частности, русский язык обладает синтетическими формами, т. е. мы имеем слово, уже согласованное, и скажем ли мы: «старичок отвечал генералу» или «генералу отвечал старичок», или «старичок генералу отвечал» (имеется шесть комбинаций) — всё будет понятно. Почему? Потому что сама форма слова указывает на его значение и связи. Чем яснее форма, тем свободнее структура расположения слов, последовательность. А бывают случаи, когда форма недостаточно ориентирует нас, в каком порядке надо располагать слова. Например, известно, что именительный падеж всегда показывает на подлежащее, а винительный падеж всегда показывает на прямое дополнение. Значит, глагол ясно согласован с именительным падежом и управляет винительным падежом. Но для того, чтобы это было ясно, нужно, чтобы эти формы были ясно выражены, чтобы слово в именительном падеже нельзя было спутать с этим же словом в винительном падеже и обратно. Если мы берем фразу «художник рисует картину», то как бы мы ни переставляли слова, смысл остается один и тот же. Следовательно, мы имеем здесь некоторую свободу в расположении слов. Рассмотрим классическую фразу, которая постоянно приводится в грамматиках: «Мать любит дочь». Дело в том, что слово *мать* и в именительном, и в винительном падеже звучит одинаково, слово *дочь* — то же самое. Вместо «художник рисует картину» мы можем сказать «картину рисует художник», т. е. на первое ме-

сто поставить прямое дополнение, а на последнее место поставить подлежащее. От перестановки здесь смысл не изменится. А если сделать такую перестановку во второй фразе, т. е. вместо «мать любит дочь» сказать «дочь любит мать», получится другой смысл. «Дочь» станет подлежащим, а «мать» прямым дополнением. Форма этих слов не показывает на ту роль, какую они играют в предложении. В таких случаях вступает в права жесткий порядок, а именно, что подлежащее должно быть сначала, потом глагол, сказуемое, а потом прямое дополнение. «Мать любит дочь» — здесь «мать» подлежащее, «любит» сказуемое, «дочь» — прямое дополнение.

В аналитических языках необходимо жестко соблюдать порядок слов, а в синтетических языках порядок довольно свободный.

Даже в пределах одного и того же языка можно встретиться с разными случаями: и когда необходим определенный порядок слов, и когда можно этим порядком более или менее свободно распоряжаться.

Значит, кроме связей, определяемых управлением, подчинением, примыканием и т. д. мы имеем еще второй фактор — порядок слов. Всё это — явления выразительного характера, т. е. всё это как-то выражает нашу мысль, накладывает на выражение нашей мысли тот или другой оттенок. Теперь спрашивается: достаточно ли расположить слова подряд в нужном порядке, согласовать их как следует, чтобы получилось живое предложение? Нет, оказывается, этого недостаточно. Мы знаем, что фразу в печати или в письме надо чем-то еще дополнительно оформить. Правда, в древнейших рукописях фразы ничем не оформляли, но зато и предложения там были сравнительно простой структуры; в них легко было разобраться, а с нашими теперешними предложениями было бы трудно справиться, если бы слова были записаны слово за слово и ничем не были бы оформлены. Слова в предложении оформляются знаками препинания. Но знаки препинания — это несколько искусственная форма оформления речи. Оформление речи при помощи знаков препинания производится в нашем русском языке на логической основе, главным образом при помощи такого разбора: что к чему относится, что с чем связано, — и ставятся соответствующие знаки. Ведь когда мы говорим, мы никаких знаков препинания не произносим. В живой речи эти знаки отсутствуют. Чем же мы заменяем знаки препинания? Мы заменяем их другим, и, кстати, заменяем тем, что со знаками препинания далеко не всегда совпадает. Попробуем прочесть нашу фразу: «Старичок в глазетовом кафтане...» на ровном тоне и в одинаковом темпе. Получается речь не совсем понятная. Еще менее понятна будет более сложная фраза: «Старушка вскоре после отъезда нашего героя в такое пришла беспокойство насчет могущего произойти

со стороны его обмана что не поспавши три ночи сряду решилась ехать в город...» (Гоголь, «Мертвые души», т. 1, гл. VIII). Смысл почти потерян, так как фраза не оформлена.

В комедии Капниста «Ябеда» какой-то документ читается в таком роде именно для того, чтобы он остался непонятным.

Для того чтобы фразу понять, ее нужно расчленить. Следовательно, первое, с чем мы имеем дело, это с необходимостью расчленения. Это уже является третьим фактором. В устной речи фраза или предложение расчленяется при помощи того, что мы называем интонацией.

Интонация Слово «интонация», как и многие слова грамматического порядка, употребляется в разных значениях. Поэтому важно определить, в каком значении мы будем употреблять слово «интонация». Слово «интонация» связано со звуком. И, следовательно, необходимо знать, какие свойства звука следует принимать во внимание, когда мы будем говорить об интонации. Звуки можно различать качественно и количественно. Сопоставление двух несравнимых, совершенно оригинальных по своему качеству звуков, например *а* и *е*, в физике дает различие количества обертонов. А когда мы воспринимаем их на слух, то мы эти обертона не считаем. С согласными вопрос еще более сложен. Эти качественные различия образуют то, что именуется в языке ф о н е м а м и. Фонемы качественно отличаются друг от друга.

Количественное различие звуков состоит, во-первых, в их силе. Можно произносить сильнее и слабее. В русском языке по силе звука мы различаем ударные и неударные слоги. Можно сказать, что такой-то слог произносится сильнее. Например, в слове *мукá* слог *ка* произносится сильнее, в слове *мýка* слог *му* произносится сильнее. Значит, «сильнее» и «слабее» — это количественное свойство звука. Итак, первая количественная особенность звука — это так называемое ударение, сила.

Во-вторых, звук можно произнести тоном выше и тоном ниже. Значит высота звука есть второе качество.

И, наконец, мы можем несколько задержаться, помедленнее произнести звук и побыстрее. Итак, третье качество — длительность звука. Значит сила звука, высота звука, длительность звука — вот три качества звука, с которыми мы имеем дело.

Все ли они составляют в совокупности интонацию? Нет. Здесь надо иметь в виду, что некоторые из этих свойств различают слова по их значению так же, как фонемы. Чем слово от слова отличается? Тем, что оно состоит из разных звуков, из разных фонем. Но для русского языка этого мало. Надо еще знать, где стоит ударение. *Мýка* и *мукá* состоят из одних и тех же звуков, но в слове *мýка* ударение на *у*, а в слове *мукá* ударение на *а*. Ударение — это словоразличающий элемент. Эти словоразличающие элементы в интонацию не входят.

Звук, ударение

В количественном отношении звуковая сторона нашей речи отличается тем, что мы можем менять силу звука, высоту звука и длительность звука. Эти изменения имеют разную функцию в речи. Если мы обратимся, например, к силе звука, то обнаружим, что усиление и ослабление отдельных слогов может иметь свое значение в образовании того или иного слова. Т. е. одно слово в русском языке отличается от другого тем, что при постановке ударения на одном месте получится одно значение, а при постановке ударения на другом месте получится другое значение, например: *мука́* и *му́ка*. Переставляя ударения, мы одно слово уже превращаем в другое: слово *мука́* по значению ничего общего со словом *му́ка* не имеет. Иногда постановка ударения указывает на форму слова. Например, возьмем слова *реки́* и *ре́ки*. *Реки́* — родительный падеж единственного числа; *ре́ки* — именительный падеж множественного числа, так что меняется грамматическая форма слова. Но, конечно, не во всяком слове можно переставить ударение. Есть слова, которые этому не поддаются, и если в них переставить ударение, то получится бессмыслица.

Следовательно, ударение участвует в образовании значения слова — и реального его значения, и грамматического его значения, т. е. формы. Этот элемент звучания — ударение — имеет лексическое, словесное значение. Но он имеет не только словесное значение, и поэтому отличают ударение словесное, которое образует значение и форму слова, от другого, которое уже оформляет фразовую речь.

Что касается долготы и высоты звука, то эти элементы на значение слов влияния не имеют, т. е. произнесем ли мы слово с повышением или понижением голоса, замедленно или быстро, — от этого значение слов в русском языке не меняется. Эти элементы принадлежат всем языкам, но в каждом имеют своеобразие. Положение ударения в русском языке образует значение, а во французском не образует, потому что там ударение стоит на определенном месте каждого слова, и ни о какой перестановке ударения там речи быть не может. В польском языке ударение стоит всегда на предпоследнем слоге (кроме нескольких заимствований), так что и там перестановка ударения невозможна.

Следовательно, в русском языке ударение имеет смыслообразующее значение, а в некоторых других языках не имеет. Долгота у нас не имеет никакого значения, а в латинском языке, где различались долгие и краткие слоги, от долготы или краткости зависело значение слова, хотя звуки те же самые. Высота у нас не имеет значения, а в китайском языке имеет.

Кстати, все эти явления — сила звука, высота звука и долгота звука — в речи играют роль не в абсолютной, а относительной форме. Не важно, дискантом говорит человек или басом,

от этого смысл не меняется; важно, когда он переходит от высоких тонов к низким и от низких к высоким. То же самое относится к замедлению или ускорению речи. То, что один говорит медленно, а другой быстро, — это тоже само по себе не играет роли, а замедление и ускорение речи играют роль. То же относится к силе звука. Можно обладать громким голосом и тихим голосом, можно говорить шепотом и можно говорить в расчете на большую аудиторию, — от этого значение не меняется, а когда мы различаем ударные или неударные слоги — это имеет значение.

Все эти количественные элементы следует рассматривать относительно: какой слог сильнее сравнительно с соседним; какой слог произносится дольше сравнительно с соседним и т. д.

Средства интонации: усиление звука, замедление звука, повышение или понижение звука — всё это играет роль в оформлении фразы и связано с тем, что можно назвать расчлененностью речи. Речь расчленена, но расчленена не тем, что обыкновенно именуется паузой, если понимать буквально только то, что мы произносим какие-то куски речи и отделяем один от другого молчанием. Обыкновенно мы расчленяем речь еще средствами интонации, каким-то голосоведением. Разберем какой-нибудь пример.

Прочтем такую фразу: «Ему пришло в голову, что то, что ему представлялось прежде совершенной невозможностью, то, что он прожил свою жизнь не так, как должно было, что это могло быть правда».

Посмотрим, во-первых, на какие части дробится это предложение, если его читать не на ровном тоне, а с расстановкой. Здесь есть некоторые указания на то, как следует дробить, — это знаки препинания. Но этих показателей недостаточно для того, чтобы расчленить фразу. Где здесь будет первое разделение? «Ему пришло в голову, //». Как делится фраза дальше? «... что то, что ему представлялось прежде / совершенной невозможностью, // то, что он прожил свою жизнь / не так, как должно было //, что это могло быть правда ///».

Вот как примерно делится фраза в живом чтении. Отчасти эти деления совпадают со знаками препинания, отчасти не совпадают; то мы делаем остановку там, где нет никакого знака препинания, то мы некоторые знаки препинания игнорируем.

Обычно такие разделения называются паузами, но вовсе нет необходимости каждый раз устраивать остановки и молчать. Пауза сделана, хотя голос мой ни на одно мгновение не прекращался. Чем же выделяется пауза, если не молчанием?

Во-первых, следует обратить внимание на силу звука. На каждом слове есть ударение. «Ему пришло в голову». Здесь три слова, три ударения. Но все ли они одинаковы, нет ли какого-нибудь ударения посильнее, чем другие? Есть, а именно ударение на слове «в голову»; это ударение, следовательно, ка-

чественно отличается от других ударений. На словах «ему» и «пришло» есть ударения лексические, но слово «в голову» отличается от всех прочих слов своим ударением, которое объединяет собой не слоги одного слова, а все слова, входящие в данный небольшой отрывок; оно совпадает со словесным ударением в данном слове, но оно возвышается над остальными. «Ему пришло в голову, // что то, что ему представлялось прежде / (кстати первое разделение сильнее, чем разделение после слова «прежде») совершенной невозможностью // (здесь разделение примерно такой же силы, как первое), то, что он прожил свою жизнь / не так, как должно было // («должно было» мы рассматриваем как одно слово), что это могло быть правда ///». И после этого мы делаем более глубокую паузу.

Такие фразовые ударения тяготеют к тому месту, где находится разделение; именно перед самым разделением появляется фразовое ударение.

Теперь рассмотрим фразу с точки зрения высоты звука. «Ему пришло в голову»; «ему пришло» можно произнести на одном тоне, а на слове «в голову» голос должен скользить; сперва он понижается, а потом повышается. Это то, что называется музыкальной каденцией. Такая же каденция будет дальше: на слове «невозможностью», на слове «жизнь». «В голову» мы могли каждый слог произнести на своей высоте, а в слове «жизнь» один слог, и мы делаем ту же каденцию: на том же слоге мы начинаем сначала низко, а потом кончаем на более высоком тоне, на одном слоге мы делаем и понижение, сравнительно с предыдущим, и повышение. Далее каденция будет на словах «должно было» и, наконец, в самом конце, на слове «правда». В конце каждого кусочка совершается каденция, а именно понижение и повышение голоса, причем на предыдущих словах каденция начинается на средних тонах, а когда доходим до настоящей паузы, до конца предложения, то удерживаемся на низких тонах. Повышение голоса требует предварительного понижения. В слове *в голову* есть не только повышение, но и понижение по сравнению с предыдущим.

При этом интересна скорость произношения. Одинакова ли она? Оказывается, что на каденции происходит некое замедление. В слове *голову* первое *о* звучит длиннее, чем остальные элементы речи, т. е. на ударном слоге происходит некоторое замедление голоса.

Интонация — не простое, а сложное явление, куда входит и повышение голоса, и усиление голоса, и замедление голоса. При этом интонация в нормальной речи приходится на последнее слово каждого открывка, который обыкновенно называется с и н т а г м о й (от греческого συνταγμα — вместе построенное). Кроме синтагмы, есть и другие названия, здесь нет обязательной терминологии. Важен самый факт, что предложения делятся на фразовые отрезки, которые обычно кончаются интонационной

каденцией. В эту интонационную каденцию входит весь голосовой рисунок. При этом каденция бывает разная, в зависимости от того, делается ли остановка внутри предложения или в самом конце предложения. Кроме того, известно, что в вопросительных и восклицательных предложениях бывает особого рода каденция. Вопросительное предложение часто отличается от утвердительного только интонационным строем: «Пора? — Пора» Грамматически оба слова одинаковы, но после одного из этих слов мы ставим вопросительный знак и голос идет вверх. А когда мы отвечаем «пора», голос идет вниз.

Итак, всякое предложение оформляется особой интонацией. Интонация дает нам определенную расчлененность предложения, и эта расчлененность оформляет смысловое содержание. Однако интонация ничем не записывается в речи, знаки препинания являются очень слабым указателем на интонационный строй. Почему же мы все-таки правильно читаем?

Прежде чем ответить на этот вопрос, обратимся к разным случаям речи. Когда мы имеем дело с устной речью, тогда наша интонация есть явление совершенно свободное. Мы можем там, где хотим, повышать голос; можем, где хотим, понижать его; можем интонацией выделять то или другое слово и т. д. Поэтому в устной речи интонация является совершенно свободным, ничем не связанным выразительным средством, которое сопровождает грамматический строй нашей речи, сопровождает так же, как его может сопровождать жест или мимика. Произнесите какую-нибудь фразу с определенным жестом, и она получит одно значение, с другим жестом — другое значение. Произнесите фразу хотя и торжественную, но с презрительной гримасой — и получится одно значение, и, наоборот, произнесите с серьезным лицом — и значение будет другое. Мимика и жест тоже помогают пониманию. Вообще в реальной жизни есть много разных средств для того, чтобы пополнить значение фраз. Например, сидят за столом, и хозяйка спрашивает гостя: «Вам без?» и он понимает, что его спрашивают, будет ли он пить чай с сахаром или без сахара.

Живая речь считается не только с грамматической нормой и с синтаксической нормой. Не меняя слов, можно произнести фразу на различный лад и получится различное значение. Если сказать: «Я *сегодня* пришел в университет», то это отвечает на вопрос: когда, в какой день я пришел; «Я сегодня *пришел* в университет», т. е. обыкновенно я имею привычку приезжать, а сегодня пришел; «Я сегодня пришел в *университет*», т. е. я не имею обыкновения заходить в это учреждение, а случилось так, что я пришел сюда. Вы видите, что одну и ту же фразу можно произнести с логическим ударением на разных словах и этим придать фразе разное значение. Следовательно, устная речь дает возможность строить фразу как угодно. Ин-

тонация свободна, человек — хозяин этой интонации; как хочет, так и произносит.

А в написанной фразе, по-видимому, уже нечто другое. Можно, конечно, подчеркнуть слово курсивом, но это делается в редких случаях, обычно же просто пишут фразу, и она читается одним и тем же способом. Каким образом достигается то, что мы читаем фразу одним и тем же способом?

Из всех возможных грамматических конструкций выбираются стандартные, которые исторически вырабатываются в письменной речи, и к этим стандартным конструкциям мы всегда должны обращаться. Не надо пугаться слова «стандартный», потому что стандарт этот довольно разнообразен, но есть определенные ходовые синтаксические конструкции, которые применяются в письменной речи. В этом отношении письменная речь сильно отличается от разговорной, и если бы мы писали так, как говорим, то очень часто наша письменная речь стала бы непонятной, потому что когда мы употребляем необычные конструкции, читатель не знает. как их прочитать, и в результате получится непонимание. Письменная речь всегда правильнее устной, она придерживается определенных норм, в то время как устная речь не обязана их придерживаться, потому что мы своим голосом всегда можем поправить недостаток внутренней замкнутости, твердой структуры речи. Впрочем, есть некоторые способы передавать живую разговорную речь в письменном виде, но обычно это делается путем отступления от нормы. Отступая от нормы, мы можем придать письменной речи характер устной речи, причем так, что не будет никаких сомнений в правильности чтения. При этом существуют особые нормы для прозаической речи и особые нормы для стихотворной речи.

Итак, чем же оформляется предложение?

Во-первых, предложение оформляется тем, что оно состоит из определенных грамматических членов. Предложения связаны друг с другом при помощи согласования, управления и примыкания. Эти способы дают нам возможность грамматического оформления предложения. Во всяком предложении мы можем разыскать определенные его члены: подлежащее, сказуемое, прямое дополнение, обстоятельство и т. д.

Во-вторых, предложение оформляется порядком слов, в котором его обязательно надо расположить.

И, наконец, третье, чем оформляется предложение, — это интонация. Она возникает обыкновенно на основе расположения речи в стандартных формах.

Обратимся сначала к первому вопросу. Что дает то, что обычно называется грамматическим разбором предложения? Грамматический разбор предложения выделяет основные смысловые элементы предложения. Основными элементами являются подлежащее и сказуемое. Обыкновенно все предложения распадаются на две части: одна часть принадлежит подлежа-

щему, другая часть — сказуемому; одни члены согласованы с подлежащим, другие — со сказуемым. Но подлежащее и сказуемое имеют не только чисто грамматическое значение. За подлежащим и сказуемым мы видим и определенный смысл, определенную их роль в том сочетании слов, которое образует предложение. Какой это смысл? Подлежащее — это то, о чем говорят, а сказуемое — это то, что об этом говорят. Это немного туманная формула, но ее можно раскрыть. Подлежащее — это то, что дается, это, если не совсем известное, то во всяком случае уже что-то готовое, а сказуемое — это нечто новое, что об этом готовом, нам известном, говорится. Сообщение обыкновенно заключается в сказуемом. Если говорят: «молодой человек вошел в комнату», то предполагают, что «молодой человек» уже упоминался, что он лицо известное. Нам сообщается лишь то, что он делал — «вошел в комнату». За подлежащим и сказуемым обыкновенно закрепляются такие значения. Однако надо сказать, что далеко не всегда эти значения совпадают с грамматическим подлежащим и грамматическим сказуемым. Очень часто бывает трудно построить фразу только по законам языка так, чтобы то, о чем говорится, было обязательно в именительном падеже, а то, что хотят сказать об этом предмете, было бы обязательно личным глаголом или другой обычной формой сказуемого. Так, фраза «у Петрова есть книга» по существу означает, что Петров имеет эту книгу. Но сказать «Петров имеет книгу» это не по-русски, это звучит как перевод с иностранного языка. Вместо этого говорят: «у Петрова имеется книга», или «у Петрова есть книга». Формальным подлежащим как будто является «книга». Но какая разница: «Петров имеет книгу» или «у Петрова имеется книга»? Ведь в обоих случаях говорят о Петрове, а не о книге.

Итак, иногда слова, которые по значению, по смыслу должны были быть подлежащим и сказуемым, в силу определенной традиции, определенных принятых оборотов, не являются ни подлежащим, ни сказуемым, а подлежащим и сказуемым является что-нибудь другое. Вот почему обыкновенно различают грамматическое подлежащее и сказуемое и подлежащее и сказуемое по смыслу. Даже вводят другие термины для обозначения того и другого. Для грамматического подлежащего и сказуемого употребляются русские грамматические термины, а для смыслового подлежащего и сказуемого употребляют термины «субъект» и «предикат». Так что «субъект»— это подлежащее по смыслу; «предикат» — сказуемое по смыслу; «подлежащее» — это грамматическое подлежащее, «сказуемое» — грамматическое сказуемое.

Подлежащее и сказуемое, как это уже было видно, часто не совпадают с субъектом и предикатом. Разберем такую несколько ученую фразу: «Неологизмами характеризуется система изобразительных средств Маяковского». Будет ли то же самое, если

мы скажем: «Неологизмы характеризуют систему изобразительных средств Маяковского»? Это то же самое; здесь просто два разных оборота, которые имеют одно и то же значение. Но одно предложение построено в страдательном залоге («неологизмами характеризуется»), а другое — в действительном залоге («неологизмы характеризуют»), но смысл один и тот же. Между прочим, в книжной речи у нас теперь появилась тенденция (не всегда здоровая) заменять действительную конструкцию без особенной нужды страдательной конструкцией. Редко кто скажет: «Я прочел книгу», а чаще говорят: «книга мною прочитана». Вместо того чтобы сказать: «Я вчера написал письмо», — говорят: «Письмо мною было написано вчера».

Две приведенные фразы (относительно неологизмов) — равносильные, равнозначные конструкции, в которых по смыслу одинаковое соотношение между словами. А если сказать иначе: «Система изобразительных средств Маяковского характеризуется неологизмами». Или «Систему изобразительных средств Маяковского характеризуют неологизмы» — здесь получается другое. Опять-таки эти две конструкции между собой однозначны, но они значат не то, что две предыдущие конструкции. В каких условиях могли возникнуть первые фразы? Человек поговорит о неологизмах, приведет несколько примеров и затем скажет: «Такими-то неологизмами характеризуется система изобразительных средств Маяковского». Т. е. о неологизмах уже известно, а то, что они являются характерными для Маяковского, об этом сообщается. Значит в первых двух предложениях субъектом будет «неологизмы», а во втором случае речь идет об изобразительных средствах в языке Маяковского, и как некая новость сообщается, что одним из характерных признаков системы изобразительных средств Маяковского являются неологизмы. И тогда скажут: «Система изобразительных средств Маяковского характеризуется неологизмами», или «Систему изобразительных средств Маяковского характеризуют неологизмы». Здесь получается перераспределение субъекта и предиката. В первом случае субъектом было слово «неологизмы», а предикатом то, что они характеризуют систему изобразительных средств Маяковского. Во втором случае система становится субъектом, а то, что она характеризуется неологизмами, — является предикатом. А как с точки зрения грамматического строя? С точки зрения грамматического строя — это одно и то же. Что произошло? Изменился порядок слов. Обыкновенно на первое место выдвигают то, что по смыслу является субъектом, а дальше ставят то, что является предикатом, то, что сообщается. И в данном случае мы перестроили предложение не путем внутреннего изменения согласования, а путем чисто внешнего изменения — переставили слова и получили нужное нам перераспределение смысла.

Анаколуф

Анаколуф (от греческого ἀναχόλουθος — непоследовательный) — сведение членов предложения, не согласованных грамматически и согласованных по смыслу.

В большинстве случаев стилистические явления, которые сопровождают ту или иную синтаксическую структуру, основываются на некоторых отклонениях от нормы стандартной, традиционной речи, в которую обычно укладываются наши слова. Оказывается, например, что не всегда соблюдаются правила согласования отдельных членов предложения. Известно, что в устной речи это бывает сплошь и рядом: фразу начинают по-одному, кончают по-другому. Если же это встречается в письменной речи, то такой оборот всегда производит впечатление отклонения от книжных форм в сторону форм разговорных.

Обратимся к некоторым примерам; разберем следующие стихи Случевского:

Мой стих — он не лишен значенья.
Те люди, что теперь живут,
Себе родные отраженья
Увидят в нем, когда прочтут.
Да, в этих очерках правдивых
Не скрыто мною ничего!
Черты в них — больше некрасивых,
А краски — серых большинство!

Согласованы ли здесь между собой все члены предложения? Нет, хотя речь и понятна, структура отклоняется от нормальной, и согласование, которое мы предполагаем обязательным, в данном случае не соблюдено. Слова «мой стих» как-то оторваны от дальнейшего. «Мой стих» находится вне предложения, а после этих слов идет законченное предложение с местоимением: «он не лишен значенья». Местоимение «он» лишнее, можно было сказать «мой стих не лишен значения». Здесь как бы недосказана фраза «мой стих» и затем дается новое предложение с местоимением «он» вместо «стих», так что уже начало предложения производит впечатление соединения фрагментов речи, незаконченных элементов речи, потому что мы никуда не можем пристроить слова «мой стих», они ни к чему грамматически не относятся. Но особенно ярко это чувствуется в последнем стихе: «Черты в них — больше некрасивых. А краски — серых большинство!» «Черты в них» — именительный падеж и, казалось бы, он требует соответствующего оформления фразы. А конец фразы «больше некрасивых» — предполагает иную структуру, предполагает, что «черты» должны быть в родительном падеже, а не в именительном: больше некрасивых черт, большая часть серых красок. Здесь же сделано иначе: и «черты» и «краски» — в именительном падеже. Почему? Здесь как бы соединение двух разных конструкций. «Черты в них» естественно было бы кончить — «больше некрасивые», «а краски» — «серые». Но книжная кон-

струкция не понравилась поэту. Поэтому первую часть он оставляет так, как она есть, — книжным оборотом, а вторую часть строит иначе. Это — сведение двух разных синтаксических конструкций, как бы обломков двух разных систем. Вызывается это тем, что автору хотелось в качестве субъекта дать «черты» и «краски». Если бы он построил фразу в родительном падеже: «больше некрасивых черт», то сознание, что «черты» — субъект, пропало бы, потому что грамматически это не было бы подлежащим. Несведением конструкции автор подчеркивает, что́ является субъектом предложения. Этот оборот до известной степени имитирует живую речь. Мы так и говорим: начинаем с одной конструкции, а когда видим, что она требует не очень естественного способа выражения, легко переходим к другой конструкции. Такая структура именуется анаколуфом.

У Грибоедова Скалозуб произносит такую фразу: «Мне совестно, как честный офицер...» Слова «как честный офицер» могли быть присоединены только к такому предложению, где «я» было бы подлежащим, например: «я испытываю неловкость как честный офицер». Но тогда первая часть предложения, где «я» было бы грамматическим подлежащим, получилась бы книжной, неудобной. Поэтому применяются слова «мне совестно». Но в этой фразе, где подлежащего нет, где форма безличная, настоящим смысловым подлежащим, субъектом предложения, конечно, является «я». Следовательно, вторая часть «как честный офицер» согласуется не с грамматической формой, а со смысловой. Тут согласование по смыслу, а не по грамматической форме.

В основе анаколуфа лежит, во-первых, согласование по смыслу, а не по грамматической форме и, во-вторых, предпочтение живых разговорных форм стандартным, книжным. С точки зрения книжного стандарта, такое согласование невозможно, а с точки зрения живой разговорной фразы — допустимо.

Эллипсис

Подобно анаколуфу, **эллипсис**, или эллипс, (от греческого ἔλλειψις опущение), является случаем нарушения грамматических связей между членами предложения. Эллипсис — это такая структура, в которой отсутствуют некоторые связующие члены предложения. Фраза получается неполная, в ней отсутствуют некоторые элементы связи. Обычно эллипсис представляет такую форму, где легко восстановить эти отсутствующие члены. В разговорной речи мы сплошь и рядом опускаем некоторые слова, потому что они понятны по ситуации.

Эллиптические формы обычно являются формами разговорными. Они придают некую лаконичность, особую выразительность, сжатость, энергию фразе.

Эллипсис является особенностью разговорной речи, но не всегда. Бывает, что и в письменной речи без ориентации на разговорную встречается эллипсис. Такой пример мы находим у Гончарова, где как раз в прямой речи имитируется разговорная

речь: «Доктор! Какими судьбами? — воскликнул Обломов, протягивая одну руку гостю...» («Обломов», гл. VIII).

Ясно, что предложение неполное, чего-то не хватает, но недостающее легко восстановить: «Доктор! Какими судьбами зашли ко мне?», или что-нибудь в этом роде. Обычно, когда встречается эллипсис, восстановить пропущенные слова легко. Не всегда мы уверены, что не хватает именно такого слова, но в общем восстанавливается недостающий член.

Рассмотрим еще пример из драматического произведения А. В. Сухово-Кобылина: «Нет, я вот здесь на диване: здесь вот хорошо». Здесь не хватает глагола: «Я сяду» или «я расположусь здесь на диване» и т. п.

У Чернышевского есть такая фраза: «Симон, будьте так добры: завтра ужин на шесть персон». Здесь опять мы наблюдаем опущение глагола (в эллиптических конструкциях чаще всего отсутствует глагол). Какой здесь можно предполагать глагол? «Закажите», или «приготовьте ужин на шесть персон»

Вот еще один пример такой эллиптической формы, имитирующей разговорную речь, у Грибоедова:

Молчалин на лошадь садился, ногу в стремя,
А лошадь на дыбы,
Он об землю и прямо в темя.
(Горе от ума, д. II, явл. VII).

Здесь пропущен ряд глаголов.

Любопытен пример эллиптического выражения, имитирующего разговорную речь, у Маяковского:

Но я ему —
на самовар:
«Ну что ж,
садись, светило!»
(«Необычайное приключение», 1920).

Здесь мы имеем два эллипсиса, два опущения: «Но я ему...» очевидно, предполагается «говорю», «сказал». Глагол здесь опущен. Что такое «на самовар»? По этому поводу имеется комментарий самого Маяковского: «Указывая на самовар». Слово «указывая» пропущено для установки на разговорную речь. Маяковский объяснил, с какой целью он поставил слова «на самовар» — для установки на разговорную речь. Предполагалось, что чтение должно было сопровождаться жестом. Сказано это было Маяковским по поводу того, что Качалов неправильно читал эти стихи. Маяковский писал, что Качалов читает лучше него, но не так, как надо. Декламация требовала какого-то жеста, дополняющего фразу, саму по себе неполную.

Эллиптические конструкции, нарушение грамматической связи встречаются относительно редко. Гораздо чаще мы встречаем

нарушения другого принципа, необходимого для построения речи, именно принципа последовательности.

Уже приводились примеры предложений, в которых последовательность слов нарушалась. Наша языковая норма, о которой уже было сказано, предполагает определенную последовательность членов предложения. В русском языке полагается, чтобы подлежащее стояло перед сказуемым, перед глаголом; чтобы определение, если оно выражено прилагательным, стояло перед определяемым, а если оно выражено родительным падежом существительного, то наоборот, родительный падеж должен стоять после определяемого. Например, «книга студента», а не «студента книга». Так, прямое дополнение должно идти после глагола: «Я вижу картину», а не «я картину вижу».

Но нормы, существующие на этот счет в русском языке, не очень жесткие именно потому, что русский язык синтетический, и это дает ему возможность даже при нарушенных нормах указать связи между словами. В языках аналитических это невозможно, потому что там самый порядок слов указывает, что́ является подлежащим, что́ является сказуемым, прямым дополнением и т. д.

Никогда не надо при анализе реальных текстов исходить из какой-то единой нормы, потому что норма, как и всё в языке, есть явление историческое, т. е. норма XVIII в. не та, что норма XVII в.; норма XIX в. не та, что норма XVIII в. Пожалуй, только нормы XX в. мало расходятся с нормами XIX в., потому что язык установился с достаточной твердостью к середине XIX в. и мы эти нормы стараемся не нарушать.

Раз историческая норма бывает разная, то получается, что в разных жанрах может быть разная норма. Например, канцелярский язык, официальный язык, язык документов сохранил старые нормы, тогда как в более свободной речи эти нормы отпали и были заменены другими. Поэтому документы писались несколько иным языком и в несколько ином синтаксисе, чем произведения обыкновенной повествовательной прозы.

Инверсивные формы

Надо еще заметить, что в стихах часто наблюдается явление традиционной нормы, задержавшейся архаической нормы, когда она уже не только в разговорной речи, но и в письменной прозе отпала. Стихи немножко отстают, поэтому, когда мы говорим, что нарушена норма и получилось то, что именуется словом и н в е р с и я, то мы прежде всего должны определить самую норму и посмотреть, какая норма применяется в данном случае, какая должна быть естественная последовательность. Бывают очень сложные случаи, когда норма находит на норму и возникает какой-то компромисс между двумя нормами. Тогда явление несколько осложняется.

Вот пример: речь Ломоносова 1751 г. — «Слово о пользе химии». Посмотрим, как здесь построены фразы. «Учением при-

обретенные познания разделяются на науки и художества». Мы бы сказали: «Познания, приобретенные учением...» Дальше: «Науки подают ясное о вещах понятие и открывают потаенные действий и свойств причины». Теперь бы сказали: «Науки подают ясное понятие о вещах и открывают потаенные причины действий и свойств». Дальше: «Художества снисканием прибытка увеселяют. Науки художествам путь показывают; художества происхождение наук ускоряют. Обой общею пользою согласно служат».

В приведенном отрывке заметно тяготение к постановке глагола, сказуемого, на конце предложения. Это своеобразная норма XVIII в., ломоносовская норма, которая придерживалась латинской конструкции фразы, причем воспринятой русским языком сквозь немецкую конструкцию, так что трудно сказать чего тут больше — латинского или немецкого. Ораторская речь того времени строилась именно таким образом; хотя разговорная речь придерживалась нормы обыкновенной, но тогда считалось, что ораторская речь должна сильно отличаться от разговорной, поэтому в ораторской речи была другая норма последовательности слов, чем в разговорной речи. Примерно в эпоху Карамзина была отброшена латинская норма и воспринята более естественная речь, базирующаяся на разговорной норме. Прежде чем определить, есть ли в предложении инверсия или нет инверсии, надо посмотреть, какова была норма. С современной точки зрения, может быть, это инверсия, а с точки зрения Ломоносова это было естественное расположение слов. А если человек стилизует речь под XVIII в., тогда он берет норму XVIII в. и располагает речь по чужой норме. Отчужденность этой нормы сразу нами воспринимается. В современном романе из жизни Ломоносова или его эпохи люди должны говорить по-ломоносовски (конечно, в своих ораторских выступлениях, а не в быту) и мы, читая этот роман, почувствовали бы различие между инверсией в нашем смысле, и другой нормой, другим порядком слов, исторически определяющим порядок слов в ту эпоху.

Инверсия — это действительное отступление от принятой нормы, от той нормы, которая вообще руководит писателем.

Здесь возможны разные случаи. Некоторые имеют свой стилистический эффект; другие вовсе не преследуют стилистического эффекта.

Итак, мы знаем, что иногда субъект и предикат не совпадают с грамматическим подлежащим и грамматическим сказуемым. Бывает так, что человек хочет сообщить не то, что содержится в сказуемом, а наоборот, сказуемым оформлено то, что известно, а грамматическое подлежащее — это есть новость.

В повести Пушкина «Гробовщик» есть такая фраза: «Над воротами возвысилась вывеска, изображающая дородного амура с опрокинутым факелом в руке». Здесь говорится о том,

какая вывеска появилась, с каким изображением. Поэтому сообщение ставится на конец. А начинается фраза с довольно безличного слова — «над воротами». Нормально построенная фраза выглядела бы так: «Вывеска, изображающая дородного амура с опрокинутым факелом в руке, возвысилась над воротами». Но тогда смысл сообщения был бы другой: вывеска, о которой уже было что-то известно, возвысилась именно над воротами. При таком построении фразы предикат совпадал бы со сказуемым. А в той фразе, которая дана у Пушкина, предикат совпадает с подлежащим. То, что надо сообщить, ставится в конце предложения. Здесь мы имеем инверсию: сказуемое стоит перед подлежащим.

Не менее интересен пример из «Пиковой дамы»: «Изредка тянулся Ванька[1] на тощей кляче своей». Предметом сообщения здесь является то, что на улице среди других появился извозчик, и это сообщение помещено после сказуемого, т. е. грамматическое подлежащее выполняет роль предиката.

Другой пример из этой же повести: «На стене висели два портрета». Предполагается, что мы не знаем, что висело на стене; это составляет предмет сообщения (два портрета). Если бы было сказано: «Два портрета висели на стене», это значило бы, что мы знаем о существовании двух портретов, но не знаем, где они висели.

В сцене появления Германна в комнате графини есть такая фраза: «Перед графинею стоял незнакомый мужчина». Речь построена так, как будто она ведется от сознания графини, потому что автор-то отлично знает, что это не «незнакомый мужчина», а Германн. Автор строит фразу, исходя из психологии графини. Что́ для нее ново? — Незнакомый мужчина. Сообщение об этом новом помещается в конце фразы. Предикатом опять-таки является подлежащее. Если бы сказать: «Незнакомый мужчина стоял перед графинею», фраза получила бы другое значение.

Итак, когда происходит перераспределение между подлежащим и сказуемым по значению, т. е. когда субъект и предикат не совпадают с грамматическим подлежащим и сказуемым, то сказуемое часто ставится на первое место, а подлежащее — на второе, в конце предложения.

Вряд ли надо считать инверсиями такие случаи, когда существительное и глагол, подлежащее и сказуемое, выражают нечто неразложимое, как бы одно понятие. Это относится к предложениям, в которых говорится о наступлении вечера, ночи, утра, дня, что можно выразить в одном слове — «вечереет», «стемнело», «светает». И вот, когда имеется такое неразложимое понятие, часто глагол ставится на первое место, например: «Светит месяц, ночь ясна... Наступило утро». Не нужно

[1] Ванька — синоним извозчика.

думать, что здесь имеет место особая инверсия. Это просто неразложимое понятие, где глагол выдвигается вперед.

Но есть более серьезные случаи нарушения порядка слов в письменной речи, например в таких стихах:

...Ветулий молодой
В толпу народную летит по мостовой...
(«Лицинию», 1815).

Здесь порядок слов явно отступает от нормы. Следовало бы сказать: «Молодой Ветулий летит по мостовой в народную толпу». Здесь же вместо «молодой Ветулий» и «в народную толпу» — другая последовательность: «Ветулий молодой» и «в толпу народную». Определение стоит здесь не перед определяемым (существительным), а после определяемого. Это — особенность стихотворной речи. «Ветулий молодой» выделяется в особую синтагму, в особую фразовую частицу. Поэтому в стихах Пушкина главное ударение падает на слово «молодой». В словах «в толпу народную» тоже главное ударение падает на определение.

Вот еще пример из Пушкина:

Ты здесь, лентяй, беспечный,
Мудрец простосердечный.
(«Городок», 1815).

В прозе надо было бы сказать: «Ты здесь, беспечный лентяй, простосердечный мудрец».

Такая инверсия, применяемая преимущественно в стихах, дает возможность выделить эпитет, определение. Она производит некоторую стилистическую перегруппировку, эпитет становится более ярким. Явление это — сложное. Здесь, помимо всего прочего, играет некоторую роль и архаическая норма, задержавшаяся в стихах. Дело в том, что такая норма постановки определения после определяемого — это старинная конструкция, которую мы встречаем в старых текстах. Например в «Домострое»: «Или которой хоромины кровля гнила или обветшала...» Здесь «кровля» стоит на последнем месте, а «хоромины», т. е. родительный падеж, вначале. То же самое в предложении: «Всяких чинов люди...» В «Записках» (1789—1816) А. Т. Болотова мы читаем: «Верст за двадцать от него находилось одно нарочитой величины озеро» — вместо «озеро нарочитой величины».

У Радищева в «Путешествии»: «Судна нашего правитель решился нас спасти», а не «Правитель нашего судна».

Это всё примеры XVIII в. Но такая конструкция доходит даже до XIX в. Так, у Батюшкова (письмо Гнедичу от 19 сентября 1809 г.) мы находим: «Лучше прочесть страницу стихотворной прозы из Марфы Посадницы, нежели Шишкова холодные творения». «Шишкова холодные творения» — вместо «хо-

лодные творения Шишкова». И здесь же рядом: «страницу стихотворной прозы».

Дело в том, что Карамзин писал уже по новой норме, а Шишков тяготел к архаизмам, к старой норме. Здесь можно предполагать стилизацию.

Во всяком случае эта старая конструкция в стихах задерживается, но задерживается там, где она не является единственной, а где основной является обычная норма.

Возьмем другую структуру. Определение, если оно выражено родительным падежом, стоит обыкновенно после определяемого: «Книга Петра», но не «Петра книга». А в стихах сплошь и рядом бывает обратное. Например, у Пушкина:

Беги, сокройся от очей,
Цитеры слабая царица...
(«Вольность», 1817).

Да вновь увижу я ковры густых лугов,
И дряхлый пук дерев, и светлую долину,
И злачных берегов знакомую картину...
(«Царское Село», 1819).

Здесь мы опять-таки наблюдаем перестановку: два раза применена нормальная постановка — «ковры густых лугов» и «дряхлый пук дерев», и вдруг «и злачных берегов знакомую картину». Но архаическая норма здесь осложняется тем, что вообще в стихах уже господствует нормальная постановка. Поэтому происходит опять некая стилистическая перестройка, которую следует считать инверсией, хотя исторически мы имеем архаическую норму. В стихах это воспринимается как инверсия, хотя происхождение ее историческое. Вообще эти инверсии исторического происхождения сравнительно часты в стихах. Возьмем строки Пушкина:

Или разыгранный Фрейшиц,
Перстами робких учениц.
(«Евгений Онегин», гл. III, строфа 31).

Мы бы сказали: «Или Фрейшиц, разыгранный перстами робких учениц», так как дополнительные члены к определению потребовали бы, чтобы это определение было к ним приближено. Нельзя было бы разделить определяемым определение от дополнительных членов предложения. А между тем это старинная структура, которая раньше постоянно действовала: в ней раньше идет определение, за ним — определяемое, а потом дополнение к определению.

У Державина мы встречаем: «Плывущих птиц на луг» — вместо «птиц, плывущих на луг».

То же при деепричастии. У Крылова: «На ель ворона взгромоздясь». Здесь — другая последовательность, но тоже «взгромоздясь».

мо́здясь» (деепричастие) отделено от слов «на ель». Это — архаическая структура, которая задержалась в стихах, но тогда, когда в стихах уже господствовала новая норма. Это столкновение двух норм — живой и мертвой — превращает мертвую норму уже в инверсию. В стихах очень много инверсивных структур, восходящих к нормам устарелым, архаическим.

Примеры такой структуры можно найти и в прозе: «Дружба склонного человека к гневу весьма не сносна». Или: «Блеск падающих капель воды с вершины весел». Сначала — «падающих капель», а потом дополнительные слова.

Среди разных форм инверсий, сохранившихся в поэзии, следует отметить одну, которая отчасти разъясняет и функцию инверсии. Это такого рода инверсия, такого рода перестановка слов, при которой разрушается единство словосочетания. Например:

Душистый льется чай янтарною струей.
(Вяземский, «Самовар», 1839).

При нормальной постановке нужно сказать: «душистый чай льется» или «льется душистый чай» (как подсказывает контекст), но во всяком случае слова «душистый» и «чай» необходимо должны быть вместе связаны, поскольку это тесное словосочетание: определяемое + определение. А здесь определяемое от определения отделяется глаголом, следовательно, целостность этого словосочетания нарушена. Слово «душистый», которое должно непосредственно примыкать к слову «чай», здесь оторвано от него и получает как бы несколько самостоятельное положение.

Такое отделение приводит к так называемому *обособлению*, т. е. получается какая-то небольшая пауза, отделяющая данное слово от остальных, в то время как при нормальной постановке такого обособления не получается. Это обособление несколько утяжеляет слово, придает ему больший вес. Обычно отделяемыми при помощи инверсии словами являются именно эпитеты, которые в таких случаях получают более выпуклую, более образную выразительность. Например, в стихе:

Сомкнул уста вещать полуотверсты...
(Баратынский, «Последний поэт», 1835).

«Уста полуотверсты» разделены глагольной формой, в данном случае формой неопределенного наклонения «вещать». Опять-таки эпитет отделяется. Здесь даже происходит некоторое перераспределение. Именно то, что данный эпитет поставлен не перед существительным, а после глагольной формы, как бы несколько меняет даже внутренние смысловые связи, т. е. получается не грамматическая, а скорее смысловая связь между эпитетом и глаголом, которая сливая их как бы в единый образ

и в иных случаях ведет к наречию, непосредственно связанному с глаголом. Здесь он выражен прилагательным, но тем не менее смысловая связь получается такая, которая не предусматривается точным грамматическим построением.

У этих инверсий бывает двойная функция: с одной стороны, обособляется одно слово от другого, с другой стороны — появляются новые связи между словами, смысловые связи, которые не находятся в гармонии с грамматическими связями. Вместе с тем инверсия, разбивая естественный порядок слов, обычно сопровождается каким-то (иной раз слабым, иной раз сильным) обособлением, т. е. инверсия иначе дробит предложение, чем если бы его дробить естественно. Это особенно заметно в стихах. В стихах очень часто при инверсивной постановке получается пауза там, где ее не надо было бы ставить при нормальной постановке слов. Вот соответствующий пример из Пушкина:

Дивились долгому / любви моей мученью...
(«Умолкну скоро я», 1821).

Это как раз случай с разделенным словосочетанием. Здесь двойная инверсия. Нормально надо было бы сказать: «Дивились долгому мучению моей любви». Здесь прежде всего вместо «моей любви» — «любви моей»; кроме того, родительный падеж (определительный) ставится не после определяемого слова, а перед ним: не «мученье любви», а «любви мученье». При этой постановке слово «долгому» отрезается от слова «мученью». Естественно, когда слово «долгому» отброшено, после него появляется пауза. Это первая инверсия. Затем двойной член «любви моей» поменялся местами со словом «мученью».

Этот стих по своей метрической системе распадается на две части, отделенные друг от друга тем, что называют цезурой (внутренним разделением стиха). После «дивились долгому» есть маленькая остановка в стихе. Здесь ритмически подчеркнуто, что после «долгому» появляется пауза. Эта пауза обнаруживает то обособление слова, которое получается благодаря инверсивной постановке. Инверсивная постановка слов содействует несколько иному членению предложения, чем это обычно бывает. Другой пример:

Тут он в подробные / пустился описанья...
(«Анджело», 1833).

Здесь опять-таки инверсия, отделяющая определение от определяемого. Надо было бы сказать: «Тут он пустился в подробные описания», а здесь словосочетание разбито. Отсюда происходит обособление слова «подробные» и после этого слова появляется пауза. Эта пауза здесь точно так же подчеркнута ритмически тем, что после слова «подробные» находится цезура, разделяющая стих на две ритмические части. Эта пауза пока-

зывает, что действительно при инверсии происходит обособление, происходит иное членение предложения, чем при обычном грамматическом строе.

Оба эти примера принадлежат к форме инверсии, обособляющей определение. Но по существу при всех формах инверсии есть всегда тенденция к некоторому обособлению инверсивных слов.

У Вяземского есть такой стих:

Дни странника листам / разрозненным подобны...
(«Самовар», 1839).

Мы бы сказали: «Дни странника подобны разрозненным листам». Здесь словосочетание «разрозненным листам» превратилось в «листам разрозненным», и эта-то постановка прилагательного-определения после определяемого, обособление в какой-то степени определяемого от определения как-то дробит речь. Здесь между словами «листам» и «разрозненным» есть маленькая остановка, ритмически подчеркнутая наличием цезуры. Эта цезура обнаруживает ту тенденцию, которая появляется в самой речи, в ее инверсивном построении.

Все эти примеры принадлежат старой литературе, которая строилась на традициях, может быть, несколько иного синтаксиса, чем современный. Как уже говорилось, исторические корни некоторых случаев перестановки слов восходят к синтаксису старой книжной речи. Но уже и в Пушкинское время сталкивались историческая традиция и очень ощутимая новая норма. Хотя в стихах задерживались старые нормы перестановки слов, но они уже воспринимались на основе новых норм, и происходили обособления инверсированных слов. Если бы новых норм не было, то не было бы и никаких обособлений.

Но инверсия и не исчезла вместе с окончательным исчезновением старых норм. При Пушкине, Вяземском, даже при Тютчеве инверсия естественно вызывалась тем, что так было свойственно стихам. Инверсия имеется и в самых новейших стихотворениях, там, где уже о старой норме говорить не приходится.

Очень много инверсий можно найти у Маяковского, и эти инверсии Маяковского показывают с большой откровенностью их стилистическую функцию. Обыкновенно у Маяковского инверсия приводит либо к постановке под рифму в самом конце стиха, в самой весомой части стиха, того слова, которое ему необходимо; либо имеет место вторая функция инверсии, о которой только что говорилось: обособление определения от определяемого. Вот один из примеров:

Политика
проста,
как воды глоток.
(«Хорошо», 1927).

Мы бы сказали, конечно, «глоток воды», это — современная норма. И если Маяковский сказал «воды глоток», то не потому, что он следовал поэтической традиции XVIII в. Для Маяковского эта норма XVIII в. уже не определяла его речь. Здесь надо себе представить установку Маяковского на живую ораторскую речь, обращенную к народу, речь именно устную, произносимую речь, в которой, конечно, никакие традиции XVIII в. не могли его интересовать. Об историческом обосновании этой инверсии Маяковского не приходится говорить. Эта инверсия сделана для того, чтобы слово «глоток» наиболее выразительно попало под рифму. Разберем другой пример:

Шьет
шинели
цвета серого...
(«Хорошо», 1927).

Здесь «цвета серого» — вместо «серого цвета». Маяковский ставит эпитет «серого» на самое ответственное место стиха — под рифму, и это слово еще подчеркивается тем, что с ним будет рифмовать какое-то другое слово. Рифма всегда самая звонкая часть предложения. Кроме того, здесь интонационное ударение падает именно на это последнее рифмующее слово.

Известно, что Маяковский в качестве знака членения речи употреблял не только те знаки, которыми пользуются обычно, но и так называемую «лесенку». Свой стих он печатал, разбивая на несколько строк. У него очень короткие обособления, речь распадается на мелкие отрывки, и каждый мелкий отрывок печатался с новой строки.

Секретарши
ответственные
валенками топают.
(«Хорошо», 1927).

Стих, как видите, распадается на три члена, причем слово «ответственные» совершенно обособлено от слова «секретарши», к которому оно принадлежит. Что содействует более или менее естественному обособлению? Инверсия, то, что здесь сказано не «ответственные секретарши», а «секретарши ответственные». Такая инверсия дает возможность обособить слово «ответственные». Приведем еще такое четверостишие Маяковского:

Под ухом
самым
лестница
ступенек на двести, —
несут
минуты-вестницы
по лестнице
вести.
(«Хорошо», 1927).

Здесь — две инверсии, и обе они сопровождаются обособлением инверсивных слов: «Под ухом самым» вместо «под самым ухом». Это — довольно редкий случай, когда инверсируется определение и служебные слова. Стих этот опять-таки напечатан так, что «самым» выделено в особую строку. Эта инверсия приводит к особому членению, где слово «самым», несмотря на то, что это, скорее, слово служебное, чем знаменательного, значимого порядка, выделяется и представляет особый член.

Другая инверсия: обычно прямое дополнение непосредственно следует за глаголом, а подлежащее предшествует глаголу. Следовательно, два последних стиха должны были бы звучать так: «Минуты-вестницы несут вести по лестнице». Вот естественный порядок слов. А здесь подлежащее «минуты-вестницы» стоит после сказуемого; кроме того, словосочетание «несут вести» разорвано: «несут» стоит вначале, а «вести» — в конце. У Маяковского обе инверсии приводят к обособлению слов, и печать это явно обнаруживает. Слова «несут» и «вести» получили в печати обособление, графически подчеркнутое.

Приведем еще пример подобных инверсий у Маяковского:

Сюда,
        под траур
                        и плеск чернофлажий,
пока
        убитого
                    кровь горяча,
бежал,
        от тревоги,
                        на выстрелы вражьи,
молчать
        и мрачнеть,
                        кричать
                                    и рычать.
                                    («Хорошо», 1927).

Во-первых, мы видим не «чернофлажий плеск», а «плеск чернофлажий». В результате этой перестановки слово «чернофлажий» получает особую весомость. «Чернофлажий» рифмуется с «вражьи».

Во-вторых, вместо «кровь убитого» мы имееем здесь «убитого кровь», в результате чего слово «убитого» получает обособление.

Таким образом, мы видим, что инверсивные формы встречаются и в современных стихах, для которых норма современной речи очень сильно ощутима. Это — инверсии в чистом виде, исторически не подготовленные, не то, что инверсии Ломоносова или Пушкина. Надо сказать, что вообще инверсивная речь свойственна речи стихотворной. Если мы обратимся к латинскому стиху, то там инверсия необычайно затрудняет самый процесс чтения. Ведь латинский язык, подобно русскому (и даже, может быть, в большей степени), язык синтетический, т. е. там окончания слов указывают на их связь между собой. Поэтому в ла-

тинских стихах допускаются необычайно сложные инверсии, когда слова разбрасываются в совершенном беспорядке и связать их можно только по форме. В период русского классицизма, когда особенно часто обращались к латинским образцам, этим даже несколько излишне увлекались и думали, что вообще инверсивные формы придают речи поэтичность, что речь больше напоминает стих, если слова поставить в полном беспорядке.

Вот, например, что делал Тредиаковский, который стоял на позиции, что стих должен быть инверсивным. Приведу стихотворение, которое имеет также и историческое значение, потому что это первое стихотворение, написанное новым тоническим размером. До этого писали другим размером. Сейчас нас интересует не то, что данное стихотворение считается историческим и его постоянно цитируют, а невероятная инверсивность этого стихотворения. Речь идет о стихотворении «Поздравление барону Корфу», который стоял во главе Академии, где работал Тредиаковский:

Здесь сия, достойный муж, что ти поздравляет,
Вящщия и день от дня чести толь желает,
(Честь, велика ни могла б коль та быть собою,
Будет, дастся как тебе, вящщая тобою),
Есть российска муза, всем и млада и нова;
А по долгу ти служить с прочими готова.
Многи тя сестры ея славят Аполлона;
Уха но не отврати и от росска звона.
Слово красно произнесть та хоть не исправна;
Малых но отцам детей и нема речь нравна.
Все желания свои просто ти износит,
Те сердечны techprimi, се нижайша просит.
Щастлива и весела мудру ти служити:
Ибо может чрез тебя та достойна быти,
Славны воспевать дела, чрез стихи избранны,
Толь великия в женах монархини Анны.

Можно думать, что барон Корф, которому было прочитано это стихотворение, его не понял, потому что непосредственно после этого стихотворения ему был прочитан немецкий перевод. Поздравление это относится к 1734 г.

В чем здесь дело? Кто эта «сия»? — «Сия» — это российская муза. Но слово «сия» отделено от слов «российска муза» четырьмя стихами. Кто поздравляет? — Та же самая «российска муза».

«Вящщия и день от дня чести толь желает». Здесь инверсия доведена до абсурда. Тредиаковский инверсирует даже союзы. Союз «и» вместо того, чтобы стоять в начале предложения, стоит после первого слова. В переводе на современный язык это значит, что муза (о которой будет дальше разговор) «она тебя поздравляет и желает чести день ото дня все большей». И вдруг — скобочная конструкция. Дальнейшие слова являются как бы примечанием, разрушающим общую постановку. Сама

скобочная конструкция также инверсирована. «Честь, велика ни могла б коль та быть собою, Будет, дастся как тебе, вящшая тобою». В переводе на современный язык это значит: как бы ни была велика сама по себе эта честь, тем, что она тебе дана она будет еще большей честью. Все слова рассыпаны, фраза разорвана. После скобочной конструкции приходит, наконец подлежащее: «Есть российска муза, всем и млада и нова», т. е. «российская муза для всех молодая и новая, она здесь присутствует».

Дальше: «А по долгу ти служить с прочими готова». Значит, молодая и новая российская муза готова тебе служить вместе с прочими.

Смысл этого стихотворения заключается в том, что Тредиаковский, написав стихи новым размером, провозглашает, что именно здесь, на глазах у Корфа, рождается новая поэзия. Все стихи, писанные раньше, он поэзией не считает. Он отрицал силлабический размер и считал, что силлабические стихи — это по существу проза. И вот он в поздравлении барону Корфу говорит, что впервые на русском языке появляются стихи, в то время как на других языках стихи уже писались. «До сих пор тебя прославляли на других языках (прочие музы), а теперь тебя будет прославлять русская муза». Но прежде, чем добраться до смысла, нужно расположить слова более нормально

«Многи тя сестры ея славят Аполлона», т. е. «многие ее сестры славят тебя как Аполлона».

«Уха но не отврати и от росска звона». Здесь опять-таки дикая инверсия, где противительный союз «но» поставлен не в начале предложения, а после первого слова. Мы бы сказали: «Но не отврати уха от русского звона» (т. е. звучания).

> Слово красно произнесть та хоть не исправна;
> Малых но отцам детей и нема речь нравна.

«Хотя она еще лепечет, но для родителей даже лепет малых детей приятен». Здесь опять союз «но» вставлен внутрь сочетания «малых детей».

Конец стихотворения достоин начала. Это — чисто верноподданическое, бюрократическое, с низким поклоном преподносимое стихотворение, кончается похвалой Анне, которая тогда царствовала. Тредиаковский говорит в конце, что российская муза счастлива тем, что при помощи Корфа (хвалить Анну нужно было, не забывая ближайшего начальства) можно поздравлять царицу Анну.

Вот смысл стихотворения, довольно темного при первом восприятии, так что легко понять, почему после его прочтения потребовался немецкий текст.

Надо сказать, что подобное злоупотребление инверсиями, характерное для раннего периода русской поэзии, вообще считалось признаком возвышенного стиха. Возвышенность дости-

галась непосредственно расстановкой слов. Казалось, что, когда человек говорит в состоянии восторга, то он не может расставлять слова в нормальном порядке.

Если в стихах эта инверсивность еще в какой-то степени оправдывается гармонией, то в прозе это совсем мучительно. Кроме того, характерной чертой синтаксического построения возвышенной торжественной прозы было бесконечное нагнетание одних членов предложения на другие, так что предложение тянулось бесконечно, достаточного расчленения паузами не было. Такая речь именовалась периодической речью. Увлечение периодической речью продолжалось очень долго. В риторике Ломоносова есть целое учение о построении периодической речи. Периодическая речь должна была, постоянно поднимаясь в голосе, достигать некоторой вершины, после чего опять опускаться до полного разрешения. Когда перестали писать этими периодическими речами и перешли уже на естественный язык, что случилось примерно в 20—30-х годах XIX в., в учебниках даже XX в. по традиции всё еще помещались эти периоды с очень сложной классификацией.

Рассмотрим образец торжественной прозы того же Тредиаковского. С этой речью он выступил в так называемом Российском собрании в марте 1735 г. По структуре этой прозы видно, насколько она была далека от естественных норм речи, которые были утверждены в письменной речи только впоследствии. Речь состоит из двух периодов. Упоминаемый здесь «его превосходительство» — это тот же самый Корф, которому были посвящены приведенные раньше стихи. Корф — академическое начальство, и вся речь Тредиаковского построена на системе лакейского уничижения, лакейских поклонов. Тема речи следующая: Тредиаковский принят в члены Российского собрания, и он готов приложить все свои силы для того, чтобы быть достойным этой чести.

«Должность, которая на меня, но при вас, Мои Господа, налагается, и по которой от меня, но не без вас, исполнение требоваться будет отныне, мне толь есть необычна, толь силы мои превосходяща, толь мало тупости моего ума прилична, и от которыя меня толь многие причины, в рассуждении моих к ней недостатков и неспособностей, долженствовали выключить, что в самое сие время, в которое вам сию речь произношу, не знаю, что должен я о себе помышлять?»

Это — первый период; за ним следует еще более развитой:

«Возможно ль сему статься, и правда ли то, что и я удостоен действительно вашего сообщества, которого токмо таковый быть может достоин, кто многого есть разума, довольныя науки, твердого и зрелого рассуждения, словом, подобный вам? Однако с стороны разума, науки, рассуждения и многотрудного искусства, хотя я вас, Мои Господа, весьма нахожуся ниже, но послушанием, но почтением к Его Превосходительству с вами сравниться всячески потщуся. Не будет во мне, да и не надлежит, никакового повелениям его сопротивления, не будет никаковыя отговорки, не будет никакового преслуша-

ния; ко всему, чего моя должность требовать от меня не будет, увидит он меня готова, ко всему и всегда прилежна, ко всему радетельна, и толь, коль сама возможность до того меня допустит, и так, что, наконец, и Его Превосходительство достойным меня несколько быть вашего сообщества найдет, и вы не будете сожалеть, что искусные ваши наставления, в рассуждении чистоты нашего языка, в прибыток мой, к пользе ж общей, купно с вами трудяся, употреблю».

На фоне речей Тредиаковского речи Ломоносова кажутся необычайно простыми, хотя и их структура представляется нам достаточно странной. Во всяком случае в начале XIX в. было много разговоров о том, что пора отбросить синтаксическую структуру речей Ломоносова. Развитие литературы состояло в борьбе против этих искусственных форм, по традиции передававшихся из поколения в поколение. С этими искусственными формами пришлось бороться прогрессивным поэтам, эта борьба и привела, в конце концов, к торжеству общеязычной нормы.

Первым, кто с этим начал бороться, был сам Ломоносов, но его норма не совпадает с современной, — она была книжной, противоречащей обыкновенной устной норме. А затем через Жуковского и его учеников, но главным образом в творчестве Пушкина, была утверждена уже обычная норма речи. Пожалуй, такого естественного расположения слов в стихе до него не было, хотя Жуковский и положил начало этому движению.

От инверсии как необходимой приметы стиха отказались и стали прибегать к инверсии как к выразительному средству.

Формы параллелизма

Если мы обратимся к другим синтаксическим формам, довольно типичным для языка художественных произведений, то здесь следует отметить, кроме инверсий, еще одно явление, а именно — стремление к некоей симметрии и *параллелизму*, особенно в речи лирически взволнованной, т. е. преимущественно в речи стихотворной (хотя это же явление бывает и в прозе). Именно из симметрии и параллелизма развился стих. Современный стих есть развитие тех форм параллелизма торжественной речи, которые когда-то привели к необходимости рифмы, подчеркивающей параллель, а затем и ритма, который более или менее параллельно организует разные члены предложения.

Формы параллелизма довольно разнообразны. В старых риториках и поэтиках формы эти подвергались своеобразной классификации. На каждую форму параллелизма заводился ярлык. Не стоит перечислять и запоминать всю эту классификацию. Но одну форму следует всё же отметить, во-первых, потому, что самое название ее довольно популярно, а во-вторых, потому, что она довольно часто встречается.

Анафора

Я имею в виду так называемое единоначатие, или ана́фору. И тот и другой термины довольно распространены. *Анафора* (от греческого ἀναφορά — повторение слова) — это повторение начального слова в каждом парал-

лельном элементе речи. Вот пример анафоры из поэмы Лермонтова «Демон» (1841):

Клянусь я первым днем творенья,
Клянусь его последним днем,
Клянусь позором преступленья
И вечной правды торжеством.
Клянусь паденья горькой мукой,
Победы краткою мечтой;
Клянусь свиданием с тобой
И вновь грозящею разлукой;
Клянусь я сонмищем духов...
и т. д.

Это — типичная форма единоначатия. Здесь слово «клянусь» начинает каждую строку, каждый новый абзац параллельных членов. Оно является словом, скрепляющим параллелизм, и проходит через весь период. Таким же ярким примером анафоры являются другие стихи из той же поэмы:

Хочу я с небом примириться,
Хочу любить, хочу молиться,
Хочу я веровать добру.

Здесь слово «хочу» подчеркивает параллельные члены.

Очень часто эти параллельные члены приводятся в некое соотношение с ритмическим построением, и эти слова начинают каждый стих, либо через стих, но систематически в определенных местах появляются. Очень часто подобный словесный параллелизм сопровождается ритмическим подчеркиванием этих параллельных членов. В первом примере слово «клянусь» сначала идет по каждому стиху, а дальше — через два стиха. Такой же пример в «Казачьей колыбельной песне» (1840) Лермонтова:

Стану я тоской томиться,
Безутешно ждать;
Стану целый день молиться,
По ночам гадать;
Стану думать, что скучаешь
Ты в чужом краю...

Анафора иногда характерно организует речь. Получается нечто вроде периодической речи. Здесь есть аналогия между таким построением речи стиха и отрывком из речи Тредиаковского, который я привел. Обыкновенно конец анафоры означает слом, заключение. Анафора часто содействует определенному композиционному построению всей речи. Она отмечает нагнетаемое развитие речи, а затем разрешение, когда анафора уже отсутствует. Приведенные примеры дают анафору значимых, знаменательных слов: *клянусь, хочу, стану*. Но очень часто эти анафорические построения довольствуются самым малым, каким-нибудь служебным словом. Например, для определенного

стиля характерно повторение какого-нибудь союза *и*, *но*, *или* или даже какого-нибудь предлога. Приведу опять-таки пример из Лермонтова, где анафорическое построение основывается на повторении предлога *за*:

За всё, за всё тебя благодарю я:
За тайные мучения страстей,
За горечь слёз, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей,
За жар души, растраченный в пустыне,
За всё, чем я обманут в жизни был...
(«Благодарность», 1840).

Здесь *за* попадает только в начало стиха. Анафора приведена в строгое соответствие с ритмическим построением.

Или вот анафора из «Евгения Онегина», где такое служебное слово повторяется через каждые два стиха:

Еще амуры, черти, змеи
На сцене скачут и шумят;
Еще усталые лакеи
На шубах у подъезда спят;
Еще не перестали топать,
Сморкаться, кашлять, шикать, хлопать;
Еще снаружи и внутри
Везде блистают фонари;
Еще, прозябнув, бьются кони,
Наскуча упряжью своей,
И кучера, вокруг огней,
Бранят господ и бьют в ладони:
А уж Онегин вышел вон;
Домой одеться едет он.
(Гл. I, строфа 22).

Я привел всю строфу. Любопытно, как здесь идет анафорическое построение. Это *еще* объединяет каждые два стиха. Так повторяется четыре раза. На пятый раз ритмическое построение нарушается: *еще* относится не к двум стихам, а к четырем. Это нарушение ритмического строя является как бы сигналом того, что серия параллельных членов уже окончена, и затем уже идут стихи, не имеющие этого анфорического *еще* и представляющие как бы разрешение всего этого периода:

А уж Онегин вышел вон;
Домой одеться едет он.
(Там же).

Анафора обыкновенно строится по типу периодических речей с постепенным нагнетанием; голос поднимается, достигает вершины на последнем члене, имеющем анафорическое слово впереди, затем сламывается и идет вниз.

Следовательно, когда мы говорим о параллелизмах, не следует забывать, что эти параллельные члены не тождественны друг другу, а дают некоторое движение. В устной речи это на-

гнетание выражается в необходимости постоянного повышения голоса, иначе произношение покажется очень монотонным.

Параллелизмы не только повторяют, но и производят некое движение. Иногда это движение совпадает с тематическим нагнетанием.

Иногда целое стихотворение строится на анафоре. Это особенно типично для стихотворений лирического, я бы сказал — романсного, характера. При этом бывает довольно сложная игра. Например:

Почему, как сидишь озаренной,
Над работой пробор наклоня,
Мне сдается, что круг благовонный
Всё к тебе приближает меня?

Почему светлой речи значенья
Я с таким затрудненьем ищу?
Почему и простые реченья
Словно темную тайну шепчу?

Почему как горячее жало
Чуть заметно впивается в грудь?
Почему мне так воздуху мало,
Что хотел бы глубоко вздохнуть?

(А. А. Фет, «Почему?», 1891).

Здесь как раз такой случай, когда всё стихотворение построено на анафорах, на параллельных членах и на последней разрешающей части: «Почему мне так воздуху мало, Что хотел бы глубоко вздохнуть?» Хотя по внешнему значению этот последний параллельный член аналогичен другим, но так как он является концовкой, то к нему примышляется какое-то образное значение, вкладывается в него более глубокое содержание.

Этими синтаксическими формами, конечно, не ограничиваются все приемы выразительного оформления речи. Следует упомянуть еще об одном классе, не приводя примеров. Известно, что существуют повествовательные формы изложения и диалогические формы изложения. Повествование — это некий монолог, не обращенный к одному лицу, а абстрактный монолог, обращенный к абстрактным слушателям, даже не находящимся перед говорящим. Но имеются особые случаи диалогической речи. Что для них характерно? Диалог обыкновенно состоит из вопросов и ответов. Имеется вопросительная форма, имеется и ответная форма, потому что ответ обыкновенно синтаксически строится не так, как вопрос. Например, для ответа характерно положение частицы «да» или «нет». Собственно, диалогическую форму приобретает и восклицание. Восклицание тоже есть выражение чувства, которое предполагает собеседника: перед кем-то можно восклицать, кого-то можно спрашивать и т. д. Но для лирических произведений характерно то, что синтакси-

ческие формы диалога применяются к стихотворению, которое служит объективным изложением.

Риторические обороты Подобные вопросы, подобные восклицания (следовало бы прибавить — и ответы) носят название риторических. Это либо просто форма вопроса, либо обращение к предмету, к явлению природы, которое, конечно, не может дать никакого ответа. Все эти риторические формы весьма типичны для лирических произведений. А так как лирические произведения у нас всегда ассоциируются со стихами, то можно сказать, что это главным образом характерно для стихотворной формы. В стихах Фета или Жуковского можно найти много подобных форм. А в современной поэзии? Маяковский постоянно имитирует диалогическую форму в своих стихах. Правда, у него это ораторский прием: более громкий вопрос, более громкое восклицание, но эти риторические формы присутствуют у него постоянно.

Любопытно, что подобные формы встречаются и в прозе, и тогда эту прозу хочется перевести в стиховой ряд. Создается ощущение, что такая проза приобретает особый характер. Возьмем известный лирический отрывок Гоголя: «Знаете ли вы украинскую ночь?» Вопрос — чисто риторический, и ответ тоже чисто риторический. Здесь выдерживается тон беседы, и отсюда получается впечатление большей близости говорящего к слушателю, большей эмоциональной насыщенности. Мы как бы видим того человека, который спрашивает, который к нам обращается. Такая проза кажется особо ритмичной, хотя никто не уловил здесь особенного ритма; во всяком случае до сих пор никто не показал, чем эти отрывки ритмичнее других.

В другом риторическом восклицании Гоголя: «Чуден Днепр...» восклицательная форма имеет значение не столько восклицания, сколько описания, но она превращается в восклицательную. Вопросительный и восклицательный знаки появляются очень часто там, где по существу мы имеем не диалог, а простую форму повествования.

Восклицание, вопрос и ответ — риторические формы, очень типичные для лирического развертывания темы. Можно найти очень много стихотворений, которые начинаются со слов *да* или *нет*, например у Лермонтова:

Нет, я не Байрон...

Тут есть какой-то элемент диалога, элемент непосредственной беседы со слушателем или с самим собой. Очень часто стихотворение начинается с таких слов, которые в нормальном положении могут быть только в середине диалога или в середине речи.

Но, конечно, в употреблении риторических оборотов должно быть особое чувство меры. Вообще в каждом стиле они хороши тогда, когда уместны, а слишком обильное употребление разных риторических оборотов приводит к трескучей ходульной ри-

торике. Такие обороты должны быть внутренне оправданными. Это, впрочем, относится ко всем без исключения приемам художественного выражения.

Несобственно-прямая речь[1]

Вопросы стилистики далеко не все достаточно разработаны. Но, имея общее представление о лексике, об образной и синтаксической структуре, можно дополнять свои познания живыми наблюдениями. Важно лишь знать, что искать в реальных текстах.

Стиль — это прием речевой характеристики. Все стилистические формы имеют применение главным образом в характеристике говорящего. Стилистическая структура речи обычно характеризует говорящего, и поэтому говорят о речевой характеристике. Отсюда можно заключить, что наибольшее внимание писатель обращает на характеристику речи тогда, когда эта речь прямая, т. е. когда мы имеем дело с каким-нибудь персонажем, который говорит. Поэтому анализ прямой речи необходим для того, чтобы создать портрет того или иного персонажа, или осознать портрет того или иного персонажа. А в драматических произведениях на этом держится всё. Там автор никак не представляет персонажа. Персонаж говорит сам, и поэтому стиль речи его необычайно важен, тем более, что драматическое произведение создается для того, чтобы изобразить его на сцене. Здесь авторский текст должен быть достаточно ярок, чтобы дать материал для актера, для осмысления характера его речи. Это дается не столько содержанием текста, сколько стилем его. Но не нужно думать, что при анализе текста можно ограничиться анализом так называемой прямой речи, т. е. того, что произносит персонаж. Дело в том, что далеко не всегда стиль говорящего отражается только в тех словах, которые «закавычены», которые даны в кавычках. Сплошь и рядом слова персонажа даны без кавычек и формально говорит как будто автор. Но он говорит за своего героя. Это то, что называется несобственно-прямой речью.

Несобственно-прямая речь обнаруживается не всегда одинаково легко. Вот пример откровенного обнаружения несобственно-прямой речи из повести Пушкина «Барышня-крестьянка»:

«Она обняла отца, обещалась ему подумать о его совете, и побежала умилостивлять раздраженную мисс Жаксон, которая насилу согласилась отперть ей свою дверь и выслушать ее оправдания. Лизе было совестно показаться перед незнакомцами такой чернавкою; она не смела просить... она была уверена, что добрая, милая мисс Жаксон простит ей... и проч., и проч. Мисс Жаксон, удостоверясь, что Лиза не думала поднять ее насмех, успокоилась...»

Как будто формально грамматически здесь говорит рассказчик, автор, потому что Лиза фигурирует в третьем лице. Но автор ли это говорит? «Лизе было совестно показаться перед

---

[1] См. об этом также на стр. 519.

незнакомцами такой чернавкою...» Мы знаем, что у Лизы были совсем другие мотивы для того, чтобы явиться в таком виде. Это вовсе не те мотивы, которые сообщает автор читателю, а это те мотивы, которые Лиза сообщает мисс Жаксон. Следовательно, хотя фраза построена в третьем лице — «Лизе было совестно...», но на самом деле это — несобственно-прямая речь, т. е. это речь Лизы, которую если бы ее закавычить, надо было бы читать так: «Мне было совестно показаться... Я не смела просить... Я была уверена...» и т. д. Это не косвенная речь. Косвенная речь была бы тогда, если бы мы имели: «Лиза сказала что...» и т. д. Здесь этого нет. Грамматически повесть построена как речь рассказчика, автора. В действительности вся эта речь выдержана в стиле языка персонажа. Например, дальше говорится: «Она была уверена, что добрая, милая мисс Жаксон... и т. д.». Если вспомнить, как мисс Жаксон охарактеризована в повести «Барышня-крестьянка», то будет ясно, что автор не мог употребить для ее характеристики таких эпитетов, как «добрая», «милая». Мисс Жаксон не выведена ни доброй, ни милой. Это опять-таки слова обращения Лизы к мисс Жаксон, т. е. это тоже несобственно-прямая речь. И даже формально слова «и прочее и прочее» — это есть сигнал того, что в таком же духе Лиза продолжала говорить мисс Жаксон. Здесь кончается несобственно-прямая речь и начинается уже рассказ автора: «Мисс Жаксон, удостоверясь...» и т. д. Здесь пример отчетливо поданной несобственно-прямой речи. Ясно, что говорит Лиза, а не автор, хотя, повторяю, грамматически это подано так, как будто говорит автор.

Но такие случаи явного обнаружения несобственной прямой речи относительно редки. Зато в скрытой форме несобственно-прямая речь очень часто присутствует. Автор часто говорит о каком-нибудь персонаже его же стилем. Иногда эта замена прямо свидетельствует о том, кто сейчас на сцене. Появился один персонаж — автор говорит одним языком, появился другой персонаж — автор говорит другим языком. Язык сменяется вместе с выходом того или другого персонажа. Хотя здесь нет такого ясного обнаружения того, что автор говорит не своим языком, а языком персонажа, но по существу это та же самая несобственная речь.

Приведу пример из «Пиковой дамы». Герой повести Германн — сын обрусевшего немца, поэтому в его речи, хотя и вполне правильной, присутствует какая-то книжная абстракция, чувствуется, что это не настоящая русская речь: «Я не в состоянии жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее», — говорит Германн. Это, конечно, книжный оборот. Такой налет книжности есть во всех речах Германна. А теперь посмотрим, как Пушкин характеризует Германна уже от своего лица и вовсе как бы не прибегая к языку Германна. Мы видим, что в стихию языка Пушкина тоже вдруг вторгается этот книж-

ный стиль, когда он говорит о Германне. Например: «Он имел сильные страсти и огненное воображение, но твердость спасала его от обыкновенных заблуждений молодости». Ни о ком другом не говорит Пушкин так, как он говорит о Германне. Почему? Потому, что самим стилем этой характеристики он как бы подчеркивает и стиль Германна. Созвучно речевой характеристике Германна Пушкин дает свою характеристику героя. В таком скрытом виде несобственно-прямая речь встречается гораздо чаще, чем это можно было бы ожидать, и важно при анализе внимательно следить за тем, где язык принадлежит автору и где язык принадлежит персонажу.

Кроме того, бывает очень сложное перекрещивание. Один из персонажей рассказывает о других персонажах, сообщает об их речи. Стиль рассказчика накладывается на стиль тех персонажей, о которых он рассказывает. Бывает, что побеждает стиль того, о ком он рассказывает. Встречаются сложные комбинации, где требуется довольно тонкий стилистический анализ, чтобы обнаружить, какие элементы стиля кому из говорящих принадлежат. Очень сложная система, например, в «Повестях Белкина». Всё это пишет Белкин, но пишет не от себя, а пересказывает то, что ему говорили разные лица. Стиль каждого рассказа соответствует тем персонажам, какие указаны в предисловиях к повестям.

Помимо общего стиля Белкина, в каждой из повестей отражается стиль рассказчика. Например, в повести «Выстрел» рассказ ведет какой-то офицер, но во вторую часть вторгается еще и рассказ графа Б.*** Язык Белкина и язык еще двух рассказчиков дает сложное сплетение трех разнородных стилей.

ЧАСТЬ
ВТОРАЯ

СТИХОСЛОЖЕНИЕ

I. МЕТР И РИТМ

Признаки стихотворной речи

Достаточно известно, что литература всех времен и всех народов наряду с обычной, так называемой прозаической речью, пользовалась особой речью — р е ч ь ю р и т м и ч е с к о й, которую мы еще называем с т и х о т в о р н о й. И если обычная, прозаическая речь в литературе строилась по тем же законам, по каким строилась всякая письменная речь, то стихотворная речь не имеет какого-либо соответствия в речи практической. Следовательно, те законы, по которым строится стихотворная речь, всецело принадлежат уже проблемам литературы, проблемам поэтики. Мы не найдем ни в грамматике, ни в общей лингвистике каких-нибудь оснований, на которые можно было бы опереться при анализе стихотворной речи как таковой. Это не значит, что стихотворная речь не подчинена всем тем законам, которым подчинена обычная речь. Стихотворная речь, как и всякая речь, служит средством общения и, следовательно, соблюдает все законы, отсюда вытекающие. Но сверх тех законов, которые справедливы для прозаической речи, она обладает своими законами, формирующими ее как стихотворную речь.

Что же такое стихотворная речь? В общем плане можно сказать, что это есть речь ритмическая, но, к сожалению, слово «ритм», как и многие другие слова, подвергалось разным метафорическим толкованиям. Слово «ритм» иногда употребляется в значении, очень далеком от его первоначального значения. Иногда под ритмом подразумевают некоторые соответствия не звукового, а иного порядка, вплоть до того, что говорят о ритме зданий в архитектуре, о ритме в живописи и проч. Но все эти разговоры — о смысловом ритме, о ритме в развитии драматического сюжета — являются метафорами, и в этом смысле мы слова «ритм» употреблять не будем. Мы будем подразумевать под ритмом определенную звуковую организацию речи. Когда мы говорим о ритме речи, мы имеем в виду звуковую систему,

звуковую последовательность, а не какие-либо другие соотношения.

Но само по себе слово «ритм» очень мало что вскрывает, потому что определенная закономерность, определенная звуковая организованность присутствует также в прозе. Пока мы не займемся механизмом ритма в стихах, не будем изучать специфические особенности стихотворного ритма, до тех пор само слово не будет для нас достаточным путеводителем для того, чтобы анализировать данное явление. И вот посмотрим, чем же отличается стихотворная речь от прозаической в своем звуковом построении?

Уже одно то, что стих печатается и пишется несколько иначе, чем проза, обнаруживает одну его особенность: стих — не непрерывная речь, а речь, распадающаяся на определенные единицы, которые обычно выделяются в отдельные строки — стихи, откуда и происходят термины стихосложение, стихотворная речь и т. д. Следовательно, в основе стихотворной речи лежит отчетливое распадение речи на отдельные звуковые отрезки, которые мы называем стихами. Впоследствии мы узнаем, что так называемый стих не есть единственная единица во всей иерархии членения стихотворной речи. Мы узнаем, что есть членение более мелкое, чем стих, и бывает членение более крупное — объединение стихов; в отдельных частных случаях даже бывает трудно разобраться, каково членение, как делить речь на стихи. Но в общем, типическом случае стихотворная речь совершенно отчетливо делится на стихи. Стихи принято печатать в отдельную строку именно потому, что обычно никакого затруднения не представляет вопрос о том, какая единица в этой речи составляет стих, как разбить речь на кусочки, чтобы выделить стих. Это, повторяю, в общем случае, хотя иной раз стихи группируются в более крупные единицы, например по два стиха, и наоборот, распадаются на более мелкие единицы, например один стих можно рассматривать как две ритмические единицы. Но это — отдельные случаи, и о них следует говорить особо. Как общее правило мы примем, что стихотворная речь делится на жесткие, отчетливые единицы — стихи. Это — первый признак.

Второй признак состоит в том, что каждый из этих стихов обладает своеобразной мерой или размером. Изучение этих размеров и тех принципов, на которых основывается классификация этих размеров, и составляет основное содержание отдела стихосложения. Этими вопросами наука о стихосложении главным образом и занимается.

Но прежде чем перейти к частным вопросам стихосложения, надо остановиться на некоторых общих вопросах.

Если мы задумаемся о том, откуда, собственно, пошла такая странная речь, которой на практике никто не пользуется, чего ради, вдруг, вместо того чтобы говорить и писать обыкно-

венной прозой, поэты начали говорить и писать стихами, — то вопрос наш окажется аналогичным вопросу о том, почему в балете люди ходят по сцене со странными телодвижениями, которых никто не производит в частной жизни, почему объясняются в любви друг другу ногами, что также не принято в жизни. Мы знаем, что танец есть одна из форм искусства, имеющая весьма древнее происхождение, и надо было бы очень далеко уйти в историю человечества, чтобы понять, почему люди не только ходят, но и танцуют, почему в одну из форм искусства превратились движения человека, вовсе не диктуемые практической необходимостью? Точно так же и в данном случае: происхождение стиха уходит в очень далекую древность. Но в какую бы далекую древность оно ни уходило, легко заметить, что источником стиха является песня, что когда-то не было стихов, в нашем смысле слова, а была песня.

От песни и происходит стих, происходит стихосложение. Что же случилось с песней? Песня есть синтез музыки и слова; песня одинаково основана на тексте и на той мелодии, которая текст сопровождает. Еще неизвестно, что раньше рождается — мелодия или слово. Очевидно, они рождались одновременно. Инструментов еще не было, и единственной музыкой была песня, голос человека. Звуки, которые голос воспроизводил, заполнялись словесным содержанием, и вот родилась песня, соединяющая элементы музыки и слова воедино. В песне ритмическое начало всецело подчинено законам музыкального ритма. Сам по себе музыкальный ритм тоже очень изменчив. Но нам в музыкальном ритме разобраться легче. Во всяком случае в современной классической музыке довольно просто понять, на каких законах звучания построен этот ритм.

Но собственно стих начинается с того момента, когда поэты перестали быть певцами (рапсодами, аэдами). Поэзия, о которой мы будем говорить, родилась в тот момент, когда музыка отпала и осталось одно только слово, когда, следовательно, ритм того произведения, которое называлось стихами, стал строиться не на музыкальной основе, а на основе словесной, языковой. Это очень важно учитывать вот в каком отношении. Довольно часто пытаются интерпретировать те или иные явления стиха простой аналогией с музыкой, основываясь на том, что когда-то стих соединялся с музыкой, и поэтому нормы музыкального ритма часто механически переносят на нормы ритма словесного. Но дело в том, что это было много столетий тому назад. Тогда действительно ритм слова совпадал с ритмом музыки, т. е. напева, и тогда можно было изучать законы ритма песни на основании тех законов, которые свойственны музыкальному ритму. Но так как это было очень давно, а современные поэты не поют (а если поют, то не тогда, когда пишут стихи), то стихотворная речь перестала строиться на чисто музыкальных законах. Это отдаленное происхождение ритма стиха и ритма музыки дает

некоторое основание к аналогии. Действительно, как ни давно это было, какие-то аналогии остались. Но не нужно злоупотреблять аналогиями. И вообще надо стараться избегать анализировать стих при помощи аналогии с музыкой. Здесь можно увидеть сходство, которого в действительности нет, потому что стих строится на слове, а не на чисто музыкальном начале. Когда говорят, что стих замечательно «музыкален», то «музыкален» употребляют в метафорическом, а не буквальном значении. Какая-нибудь симфония Чайковского музыкальна не так, как стих Пушкина или какого бы то ни было поэта.

Есть поэты, у которых мнение иное. Но эти «иные» мнения высказывались в период, я бы сказал, стихотворного экспериментализма. (Некоторые образцы подобных стихов были приведены в другом контексте, см. стр. 181—182). Но если отбросить образцы такого штукарства, то на самом деле то, что называют музыкальным началом, окажется очень слабо представленным в поэзии.

Поэзия все-таки держится на слове, и ритмические средства, которые она применяет, основываются на природе слова, а не на природе чистой музыки. Именно теория «чистой музыки», теория о том, что стихи есть не что иное, как музыка, воплощенная в речевом потоке, — именно эта теория привела к так называемой «заумной поэзии», т. е. к поэзии, которая состояла из сочетания бессмысленных звуков, которые объявлялись замечательно музыкальными, хотя очень трудно поверить, что знаменитое «дыр бул щыл» необычайно музыкальное произведение, и что сочетание «еуы» музыкальнее, чем слово «лилия». Но именно на этом и основана теория возможности какого-то вида искусства, в котором участвуют звуки человеческой речи, лишенные своей речевой функции, лишенные смысла, лишенные нормальных сочетаний. Если говорить о такой «музыке», то, увы, она никогда не прививалась и не существует как социальный факт, как факт социально функционирующий, несмотря на то, что отдельные поэты пробовали писать такие вещи.

Но если стих остается речью и если в стихе нет ничего такого, чего не было бы в прозе, то чем же организация стиха отличается от организации прозы? Постараемся объяснить это, не обращаясь к смежным искусствам, хотя исторически мы могли бы прямо апеллировать к музыке и танцу потому, что, по-видимому, наша поэзия выросла из песни, сопровождающей танец. Когда-то в веках из танца выросли стихи и стихотворные размеры, но это было так давно, что в современной функции стихи с танцем не связаны.

Чем же отличается проза от стиха? Возвращаюсь к тем признакам, о которых уже было сказано. Первый признак — это распадение стихотворной речи на отдельные отрезки. Что это за отрезки? Этим отрезкам соответствуют аналогичные отрезки в прозе. Мы занимались разбором звуковой структуры прозы

и обнаружили, что проза стремится распадаться на отдельные кусочки, синтаксические отрезки, которые обладают своеобразной интонацией. Когда мы говорили, что такое интонация, то пришли к выводу, что всякое звуковое выражение синтаксического строения — это и есть интонация, и поэтому проще всего такие отрезки называть **и н т о н а ц и о н н ы м и о т р е з к а м и**. Эти интонационно-синтаксические отрезки оформляются своеобразным произношением, т. е. отделяются друг от друга тем, что условно называют **п а у з о й**. При этом перед паузой обыкновенно происходит какое-то изменение в голосе — повышение или понижение, голос несколько затягивается. Последнее ударение — интонационное ударение — несколько сильнее, чем ударения остальных слов. Одним словом, этот отрезок определенным образом оформляется голосом. Но это не только звуковой отрезок. Такой отрезок речи обыкновенно обладает некоторой внутренней смысловой замкнутостью, и не только смысловой, но и синтаксической, т. е. там согласуемые члены предложения группируются; смысловая и синтаксическая обособленность оформляется голосом, т. е. интонацией.

А что такое стих? Это и есть интонационный отрезок. Но пока обнаруживается только сходство между стихами и прозой. А в чем же разница? Разница в следующем. Когда мы занимаемся разложением прозы на интонационные отрезки, то мы чувствуем некоторую неуверенность — верно ли мы разлагаем, нельзя ли несколько иначе разложить; один ли это отрезок или внутри него есть еще дополнительные членения? Паузы между отрезками то бывают сильнее, то слабее, интонационное ударение тоже бывает то сильным, то слабым. Если мы будем противопоставлять один отрезок другому, то возникнет вопрос: соответствуют ли один другому соседние отрезки, или, может быть, лучше одному приравнять два и т. д. В прозе каждая единица воспринимается нами не совсем ясно, неуверенно, неотчетливо. Впечатления распадения на равные куски, на равные в ритмическом, в интонационном отношении тождественные куски, в прозе не бывает. В прозе, например, ничего не стоит одно слово заменить другим, хотя это другое слово по слоговому составу, по ударению совсем не равно тому слову, которое мы выкинули.

Из песни, говорят, слова не выкинешь. Почему? Потому, что тогда вы нарушите равенство отрезков. А из прозы сколько угодно можно выкинуть слов, какое угодно число слов можно прибавить или убавить. Иначе говоря, эти кусочки, как резина, могут изменяться в объеме — сокращаться и увеличиваться, автономность их не так велика. Поэтому-то «проза» значит «непрерывная речь», а «стих» значит «возвращающаяся речь».[1]

[1] Слово «проза» восходит к французскому «prose», которое в свою очередь происходит от латинского «proversa» (после стяжения — prorsa). «Prorsa (oratio)» — значит «обращенная вперед (речь)», т. е. «непрерывно развиваю-

Произнес один стих — возвращаешься и начинаешь второй стих, затем третий стих и т. д. А прозаическая речь идет непрерывно. Это ощущение непрерывности прозаической речи и встречает нас тогда, когда мы сравниваем интонационные отрезки прозы и интонационные отрезки, которые представляют собою стихи. Кроме того, поскольку мы можем свободно распоряжаться составом интонационных отрезков в прозе, постольку мы можем умозаключить, что эти интонационные отрезки являются не чем иным, как своеобразным пассивным следствием смысловой и синтаксической структуры речи. У нас возникает мысль, мы придумываем, в какие формы ее воплотить, какими словами сказать, как эти слова согласовать; затем они механически выливаются в эти интонационные отрезки; интонационные отрезки пассивно следуют за ходом нашей мысли.

В стихах этого нет, потому что в стихах нужно прежде всего соблюсти размер. Из стиха слова не выкинешь, следовательно, там речь строится так, чтобы каждый отрезок был составлен как бы по заранее заданной схеме. Он должен удовлетворять определенному размеру. Не всякое выражение мысли годится в стих, а только то выражение, которое по своему построению будет отвечать заранее заданному ритмическому заданию. У поэта это происходит автоматически. Если он пишет четырехстопным ямбом, то каждая фраза у него рождается в такой форме, чтобы удовлетворять условиям этого размера. У поэта интонационные отрезки не пассивно отражают мысль, а активно регулируют выражение мысли. Они являются законом, который надо соблюсти. Это и отличает структуру стиха от структуры прозы, где интонация сама по себе не является заданием, а механически рождается из нормального потока речи.

Значит ли это, что интонация в прозе согласуется со смыслом, а здесь, в стихе, может не согласовываться? Нет, не значит. Интонация остается интонацией, т. е. внешним звуковым выражением тех средств сообщения, которые воплощаются в нашей речи. Интонация всегда осмысленна, — бессмысленной интонации человеческий язык не знает. За редкими исключениями стих должен представлять собой более или менее законченное синтаксическое единство. Каждый стих имеет некоторую законченность — и смысловую, и синтаксическую. Возьмем такие стихи Фета:

Густая крапива
Шумит под окном,
Зеленая ива
Повисла шатром...

(«Узник», 1843).

шаяся речь». «Стих» восходит к греческому «στίχος» — «ряд», «линия», «строка»; «строфа» — к греческому глаголу «στροφή» — «вращаю», «возвращаюсь».

Каждый стих имеет некоторую синтаксическую законченность: «Густая крапива» — подлежащее с определением; «шумит под окном» — сказуемое с дополнением, т. е. определенные замкнутые, автономные части. «Зеленая ива» — снова подлежащее с определением и т. д.

Итак, стих имеет некоторую синтаксическую законченность, и поэтому-то он обладает своеобразной законченной интонацией, имеет свой распев, т. е. свою интонационную линию, которая так и проходит через весь стих.

Из этого сразу можно сделать одно умозаключение. В прозе последние слоги, конец интонационного отрезка, всегда выделяются тем, что там сильнее ударение, что там голос резко переходит вверх или вниз. В стихах (почти во всех стихах, независимо от языка) концовка всегда обладает какими-то особенными свойствами, которыми не обладают остальные слоги. Иногда это выражается в очень отчетливых формах, например в форме рифмы. Рифма почти во всей мировой литературе располагается именно в конце стиха.

Следовательно, то, что мы наблюдаем в прозе, имеет соответствие в стихах. Но в прозе это имеет случайный, пассивный характер, а в стихах это становится законом, имеет активный характер.

Не следует представлять стих как что-то особенное по своей речевой природе в сравнении с прозой.

Итак, первый признак стихотворной речи — интонационная замкнутость речевых отрезков (стихов).

Но мы говорили, что стихи обладают еще обычно внутренней мерой, или размером. Для того чтобы понять, как мерят стихи, приходится выйти за пределы русского языка. Следует познакомиться с несколькими системами, отличающимися самими приемами измерения стиха, приемами определения размера стиха. Не затрагивая систем чуждых нам языков, которые не оказали культурного и иного влияния на историю русской литературы, остановимся только на тех системах, с которыми приходится считаться, когда мы изучаем историю русской литературы. Эти три системы следующие: метрическая, силлабическая и тоническая.[1]

Метрическая система стихосложения

Остановимся сначала на метрической системе и посмотрим, каков механизм измерения стихотворных размеров в этой системе.

Метрическая система называется иначе количественной системой, потому что в этой системе каждый слог расценивается по своему количеству или по тому, что

[1] В данной книге приняты следующие знаки для обозначения стихотворных схем: для метрической системы знак ◡ обозначает краткий слог, знак — обозначает долгий слог. Для тонической системы знак ´ обозначает ударный слог, знак ◡ обозначает слог безударный. Для силлабической системы иногда для ясности вписываются цифры, обозначающие счет слогов. Одна поперечная черта между стопами служит знаком их разделения. Две поперечные черты обозначают цезуру.

именуется долготой и краткостью. В этой системе слог воз-приравнивается к другому слогу как единица измерения. Единица измерения не есть слог, а есть какая-то длительность (конечно, относительная); при этом один слог может иметь одну меру, другой — другую. Слоги распадаются на долгие и краткие. Где может существовать подобная система? Только в тех языках, которым свойственно иметь долгие и краткие слоги. Значит, метрическая система может существовать только в языках, обладающих свойством длительности и краткости произношения в качестве выразительных средств.

Как уже было сказано, существуют в звуковой речи выразительные средства, которые накладывают отпечаток на всю фразу, это — интонация, а есть такие звуковые средства количественного порядка, которые определяют значение каждого слова, как например русское ударение (поставьте ударение на один слог — получается одно слово, одно значение; поставьте ударение на другой слог — либо смысл вообще разрушается, либо получается другое слово, другое значение). Следовательно, ударение у нас есть знак значения; вне ударения русское слово не может иметь своего значения.

Но есть языки, в которых долгота и краткость есть средство выражения того или иного значения. К этим языкам относятся древнегреческий и латинский. Сюда относятся и некоторые восточные языки, например арабский. В этих языках и существует метрическая система. При этом, так как всякая стихотворная система есть явление историческое, то естественно, что в древней Греции и Риме были свои размеры, а на Востоке, в арабской поэзии, свои размеры. Но принцип был один и тот же: измерение производилось не слогами, а длительностью слогов.

В латинском стихосложении единицей, которой мерили стихи, являлась так называемая м о р а, которая обычно обозначалась так: ◡. Что же такое мора? Это — длительность краткого слога. В каждом слове выделялись краткие и долгие слоги, причем долгий слог обыкновенно приравнивался к двойной длительности, т. е. долгий слог произносили (по крайней мере, в стихах) вдвое дольше, чем краткий слог. Долгий слог обозначался так: — что значило две моры. Мора — это не абсолютная временная единица, в долях секунды ее не выразить; это — относительная единица; при медленном произношении можно потратить на мору много времени, при быстром произношении — мало времени. Одна мора — столько, сколько при данном темпе произношения занимает длительность краткого слога; две моры — столько, сколько тратится на произношение долгого слога. В античном стихосложении были некоторые размеры, где тратили на долгий слог три и даже четыре моры. Но в общем долгий слог считался за две моры, краткий слог — за одну мору.

Комбинация кратких и долгих слогов составляла стопу, которая считалась по количеству мор, в ней заключающихся.

Самой краткой стопой была стопа в две моры. Она всегда состояла из двух слогов: ◡◡ означает две моры и в то же время два кратких слога. Называлась эта стопа **пиррихий** (в русском стихосложении это наименование встречается в несколько другом значении). Надо сказать, что в латинском языке были слова, которые состояли из одних кратких слогов, например pater. Это слово произносилось с кратким *a* и кратким *e*; ударение было на *a*, но оба слога были кратки. Это — одна стопа в две моры.

Теперь приведу стопы в три моры.

Какие случаи могут здесь быть? 1) Один долгий слог и один краткий. 2) Один краткий и один долгий. 3) Три кратких слога. Каждая из этих трех стоп имела свое название.

— ◡ хорей (или трохей) (например: fōrtĭs).
◡ — ямб (например: rĕgūnt).
◡ ◡ ◡ трибрахий (например: dŏmĭnŭs).

Конечно, слова эти имели свои ударения, но ударение не определяло метрического характера этих комбинаций. На ударение римляне не смотрели, а смотрели на то, куда падает долгий и куда падает краткий слог. Почему римляне на ударение не обращали внимания? В латинском языке положение ударения определялось тем, из каких слогов состоит слово; вообще говоря, ударение должно было падать на второй от конца слог, но только в том случае, если этот слог долгий. Если же второй от конца слог был краткий, а перед ним был еще слог, то ударение перемещалось на этот слог, т. е. на третий от конца. Следовательно, римлянам не приходилось, как нам, русским, знать, на каком слоге надо ставить ударение, а ударение механически попадало туда, куда его вели краткие и долгие слоги. Краткие и долгие слоги надо было различать, потому что это определяло значение слова, а ударения автоматически попадали на свои места. Следовательно, ударение не имело смыслоразличающего значения, оно не оформляло значения слова, а было механическим производным от положения долгих и кратких слогов.

Каким образом можно было образовывать четырехморные стопы? Здесь возможны были четыре комбинации:

— — спондей (например: vōbīs).
— ◡ ◡ дактиль (например: ōmnĭă).
◡ — ◡ амфибрахий (например: pĕrītŭs).
◡ ◡ — анапест (например: bŏnĭtās).

Возможна еще такая комбинация: ◡◡◡◡, т. е. дипиррихий — двойной пиррихий. Первые четыре названия встречаются в литературе, поэтому их полезно запомнить.

Пятиморные стопы можно образовать так:

— ◡ ◡ ◡ (pērnĭcĭēs)
◡ — ◡ ◡ (nĕgōtĭŭm)
◡ ◡ — ◡ (bălănātŭs)
◡ ◡ ◡ — (ăvĭdĭtās)

Все эти комбинации назывались **пеонами** и нумеровались по положению долгого слога: 1-й пеон, 2-й пеон, 3-й пеон, 4-й пеон.

Можно составить пятиморные стопы покороче, взять два долгих и один краткий. Тогда получатся три комбинации:

◡ — — бакхий (dŏlōrēs)
— ◡ — кретик (fēcĕrānt)
— — ◡ антибакхий (lēgĭssĕ)

Остальные возможные случаи пятиморных стоп не встречаются на практике.

Из шестиморных стоп я приведу только некоторые — те, названия которых встречаются в литературе:

— — — молосс (clāmōrēs)
◡ ◡ — — ионик восходящий (rĕpĕtābāt)
— — ◡ ◡ ионик нисходящий (sēcēssĕrĭt)
— ◡ ◡ — хореямб (prōspĭcĭūnt)

Возможны и более долгие стопы — в 7 мор и в 8 мор, но здесь даны те названия стоп, которые чаще встречаются в литературе и с которыми приходится иметь дело.

Стих составлялся из соединения стоп. Рассмотрим два-три примера наиболее ходовых размеров греческой и латинской поэзии, — те формы, аналогичные которым можно найти в русской литературе. Возьмем два таких стиха:

Dōnĕc ĕ | rĭs fē | lĭx mŭ | ltōs nĕmĕ | rābĭs ă | mīcōs
Tēmpŏră | sĭ fŭĕ | rĭnt || nŭbĭlă | sōlŭs ĕ | rĭs

Пока ты будешь счастлив, многих насчитаешь друзей. Если же времена будут облачные, туманные (если ты будешь несчастен), будешь один.

Смысл этого двустишия понятен. Первый стих состоит из четырехморных стоп; в этих четырехморных стопах первый слог обязательно долгий. Таких четырехморных стоп, у которых первый слог долгий, существует только две: спондей (— —) и дактиль (— ◡ ◡). Для данного размера эти две стопы считаются эквивалентными, равнозначными, потому что на них тратится одинаковое количество времени. Если приведенный стих разбить на стопы, получается шесть четырехморных стоп. Этот размер называется **гекзаметром**, что значит по-гречески шестимерный или шестистопный стих.

Конечно, невозможно точно восстановить, как читали эти стихи древние римляне или древние греки, потому что никаких звукозаписывающих аппаратов тогда не было. Можно судить только по описанию. Древние римляне и древние греки, по-ви-

димому, не декламировали стихи, как нынешние поэты, а пели их. Это не было настоящее пение, но что-то вроде пения, по крайней мере они свою декламацию сопровождали весьма часто наигрыванием на каком-то аккомпанирующем инструменте; в частности, таким инструментом была лира (нечто вроде небольшой арфы).

Насколько мы можем судить, реальные ударения не играли никакой роли, но были музыкальные ударения, которые падали на первый слог данных стоп. Какова природа этих музыкальных ударений — неясно.

Это не было вполне живое произношение, а был напев. Значит, метрическое стихосложение относится еще к тому периоду, когда поэзия не окончательно рассталась с музыкой, с песней. Это что-то среднее между песенным и чисто стихотворным началом.

Можно отметить, что такое же явление наблюдается в современной метрической восточной поэзии. И в современной восточной метрической поэзии еще не расстались с музыкальным началом. Это и понятно, если мы учтем, что в основу размера кладется долгота, а это — признак музыкальный. В музыке ритм строится на этом же признаке, т. е. на длительности отдельных нот (музыкальный такт строится по долготе, по количеству 1/4 и 1/2 — см. рис. 2). Очевидно, метрическая система представляет собой некую стадию в развитии поэзии от песни к чтению.

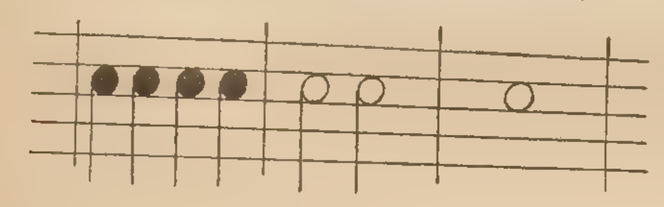


Рис. 2

Гекзаметр — это самостоятельный стих, которым писались древнейшие греческие поэмы: «Илиада» и «Одиссея» Гомера, а в римской литературе — «Энеида» Вергилия, «Метаморфозы» Овидия. Бесконечное количество поэм были написаны гекзаметром. Но из двух вышеприведенных стихов второй стих уже не гекзаметр. Сколько в нем всего мор? — 20. Если в стопе 4 моры, сколько же всего стоп? — 5. Мы здесь пяти стоп не найдем, потому что есть две половинки. Но считалось, что здесь пять стоп, и поэтому такой стих называется *пентаметром*. Пентаметр, в отличие от гекзаметра, не самостоятельный стих, т. е. нет таких произведений, которые целиком были бы написаны пентаметром. Пентаметр всегда соединялся с гекзаметром в двустишие: первый стих — гекзаметр, второй — пентаметр. Такое сочетание гекзаметра и пентаметра называлось *элегическим дистихом* («дистих» по-гречески — «двустишие», а элегиче-

ский — потому, что бóльшая часть элегий писалась этим размером. Собственно элегией называли произведение, написанное такими двустишиями). Так, например, написаны знаменитые элегии Овидия. Это один образец метрических форм. Возьмем еще какой-нибудь образец, так называемый ямб:

Bĕā | tŭs ī | llĕ quī | prŏcūl | nĕgō | tiīs
Ŭt prīs | că gēns | mŏrtā | lĭŭm...

Счастлив тот, кто вдали от всяких занятий, как первобытный род смертных людей (отеческие поля обрабатывал на быках, свободный от всяких долгов)

Это — первые стихи «Ямбов» Горация, имеющие элегический оттенок. Мысли эти проповедует процентщик, который мечтает о том, как он поедет в деревню и будет жить там счастливой жизнью, без всяких забот. А на следующий день он идет опять давать деньги под заклад. Здесь идиллическая картина, которая рисуется человеку, вовсе не склонному к идиллии. Очень часто эти стихи принимают за чистую монету (только без конца, когда процентщик, произнеся эту речь, бежит отдавать в рост деньги). Это — особый вид сатирических стихов, которые так и назывались «ямбами» и в которых чередовались шестистопные и четырехстопные стихи.

Как эти стихи должны читаться? Мы не можем судить об эмоциональном впечатлении, которое производило на слушателей чтение таких стихов, но говорят, что на слух древних римлян этот размер производил угнетающее впечатление, так что бывали случаи, когда человек, которого касались эти стихи, после чтения таких ямбов кончал самоубийством. Нам это довольно трудно вообразить, да это сейчас и неважно. Нам важен самый механизм. Здесь опять-таки стих состоит из стоп, но долгота падает не на первый, а на второй слог.

Подобного рода размеры, т. е. определенные сочетания долгих и кратких слогов по определенным законам, давали эти метрические стихи.

Почему мы говорим о таких вымерших литературах, какими являются древнегреческая и латинская? Потому что, начиная с эпохи Возрождения, новый расцвет наук и искусств прошел под влиянием обращения от схоластической науки средневековья к изучению древних памятников, памятников искусства и литературы древних народов — греков и римлян. Поэтому на общеевропейское развитие, начиная примерно с XVI в., оказала очень сильное влияние античная наука и литература. Началось всё с подражания древним римлянам. У нас, в России, на пороге XVI —XVII вв. появились первые грамматики. В то время грамматики включали в свой состав особую главу «Стихосложение», а русских стихов в настоящем смысле слова не было. Грамматики были не русские, а церковнославянские. И вот первые грамматисты Зизаний и Мелетий Смотрицкий поставили вопрос: как быть с главой «Стихосложение»? Они считали, что

грамматика любого языка должна быть написана по образцу древних грамматик, преимущественно греческих, и поэтому ввели отдельные главы, посвященные метрике.

Применение метрической системы в России

Какую же систему развивали в этих грамматиках? Конечно, метрическую. Но как быть с языком: ведь в русском языке нет долгих и кратких слогов? Они выбрали в алфавите (довольно условно, считаясь с некоторым сходством) буквы, одни из которых назвали долгими, другие — краткими. Это было совершенно искусственное, чисто орфографическое различение. И вот они начали писать стихи по этой системе. У Зизания есть два-три образца, а у Мелетия Смотрицкого приведены целые стихотворения, которые якобы были написаны гекзаметром. Вот, например, два первых стиха, приведенные Мелетием Смотрицким:

Сарматски новорастныя мусы стопу перву
Тщащуюся Парнасс во обитель вечну заяти.

Мелетий Смотрицкий основывался на том, что Овидий, по его собственному свидетельству, во время ссылки в Томах, писал стихи на сарматском языке. В начале XVII в., когда писал свою грамматику Смотрицкий, было такое представление, что сарматы — наши предки, славяне, и говорили они на славянском языке. Следовательно, Овидий писал свои стихи по-славянски. Отсюда вывод, что когда-то на сарматском языке, т. е. на нашем славянском языке, существовали гекзаметры, но они забыты. И теперь Мелетий Смотрицкий, первый из новых писателей, пишет этими гекзаметрами. Смысл стихов Мелетия Смотрицкого такой: перед нами первые стихи на славянском языке, которые претендуют на свое положение на Парнасе.

Но это построение совершенно искусственное. *А* здесь считается долгим, как и *и*; *о* считается кратким, *у* тоже кратким, т. е. происходит совершенно искусственное разделение гласных звуков на долгие и краткие, разделение, не имеющее ничего общего с природой русского языка. Подобного рода гекзаметры известны нам только по грамматике Мелетия Смотрицкого. На самом деле русский язык и русская литература пошли по другим путям, потому что подобная система противоречила системе русского языка.

Итак, метрическое стихосложение возможно, реально только в тех языках, в которых имеется различие долгих и кратких слогов. В частности, мы знаем, что из европейских языков такое стихосложение было свойственно древнегреческому и латинскому языкам. Но надо сказать, что эти языки впоследствии утратили различие между долгими и краткими словами. Ударение осталось, а долготы и краткости уже не различали. И вот любопытно, что при этом перерождении языка, при утрате в языке различения долготы и краткости, исчезло и метрическое

стихосложение, и уже в средние века византийская и латинская поэзии больше не пользуются метрической системой. Даже в пении появляется другая система, которая основана уже не на определенном расположении долгих и кратких слогов, а на определенном расположении ударных и неударных слогов. Если мы обратимся к католическим гимнам, уходящим в довольно далекое средневековье, то увидим, что эти гимны писались уже не метрическим стихом, а так называемым тоническим, т. е. таким, в котором правильно распределяются ударные и неударные слоги. Вот, например, довольно известный латинский гимн:

Dies irae, dies illa
Solvet saeclum in favilla.

Тот день, день гнева, истребит века в пепле.

Этот гимн поется так, что ударные и неударные слоги строго распределяются примерно так, как в русском современном стихосложении.

Впоследствии это стихосложение распространилось и на новые языки, но не на все, а только на те, которые обладают так называемым свободным ударением. Примерно в XVIII в. такое стихосложение утвердилось и в России. Но прежде чем перейти к системе тонического стихосложения, надо рассмотреть в историческом плане другую систему стихосложения, которая первой появилась в русской литературе. Я имею в виду, в данном случае, силлабическое стихосложение.

Силлабическое стихосложение

Самое название «с и л л а б и ч е с к о е» происходит от латинского слова «syllaba», что значит «слог». Силлабическое стихосложение значит слоговое стихосложение. Размер стиха здесь определяется только количеством слогов, причем все слоги признаются равными между собой. Различий между слогами не делается никаких — ни с точки зрения их долготы и краткости, ни с точки зрения их ударности и неударности. Характерной чертой силлабического стихосложения является то, что это стихосложение мы встречаем в языках, в которых ударение, правда, существует, но не является свободным, либо это стихосложение появляется в тех литературах, которые по своим культурным связям подвергались сильному влиянию народов, говорящих на языке, лишенном свободного ударения.

Какие языки лишены свободного ударения? К таким языкам относится, например, французский. В нем не может возникнуть вопроса: на каком слоге ставить ударение? Ударение всегда падает на последний слог слова. Если быть точным, то там есть два случая, когда ударение падает на последний и на предпоследний слог; на предпоследний слог ударение падает тогда, когда последний слог составляет *е* немое; только этот звук не принимает ударения. Во всех остальных случаях ударение падает на последний гласный в слове. С точки зрения постановки

ударения нет ничего проще как читать французский текст. Обратимся к другому языку — польскому. В нем ударение ставится на предпоследнем слоге, кроме некоторых заимствований из иностранных языков, и то это явление сравнительно новое, — в XVI—XVII вв. иностранные слова тоже произносились с обязательным ударением на предпоследнем слоге. Таким образом, и в польском языке не может быть вопроса: куда ставить ударение? Оно механически всегда попадает на предпоследний слог слова.

Следовательно, в таких языках ударение теряет свою основную функцию — функцию различения значения слова (ср. в русском языке: *за́мок* и *замо́к*). Если во французском языке вы переставите ударение, то просто произнесете не по-французски, но слово останется словом, значение его не изменится. Отсюда вытекает, что ударение в таких языках, как французский и польский, только оформляет произнесение слова, но не участвует в акте сообщения, это — просто механический привесок к слову, о котором не приходится думать, не приходится воспринимать. Поэтому совершенно естественно, что там не замечают разницы между ударными и неударными слогами. Только в школе учат, что́ такое ударение, а в быту ударение как бы не существует.

Поскольку ударные и неударные слоги не различаются, остается только один признак — самое количество слогов. Но стих держится на двух началах: не только на размере, но и на выделении фразовых единиц. И в силлабическом стихосложении учитывается фразовое ударение, которое стоит в конце полустишия. Это — единственное ударение, с которым силлабическое стихосложение считается.

Как я сказал, французская и польская литературы являются наиболее типичными по применению силлабического стихосложения. Но французские стихи, французский язык следует оставить в стороне, поскольку влияние его на русскую литературу в этом отношении было ничтожным. Иное дело польская литература. Дело в том, что когда стала падать церковная культура (византийского происхождения), естественно обратились к другим источникам культуры. Для русских ближайшим передатчиком мировой культуры являлась Польша. Она была как бы посредницей между южной Россией, между Киевом, и Западной Европой. И вот, в период сильного польского влияния и проникло в Россию польское стихосложение. Обратимся непосредственно к этому польскому стихосложению.

Силлабические размеры в России

Из множества размеров, имеющихся в польском стихосложении, я возьму только один размер, причем буду разбирать его не на польском, а на русском языке. Вот, например, возьмем два стиха Симеона Полоцкого:

Мягко аер проходит, но в сердце жестоко
вонзается и рану творяет глубоко...
(«Язык», из сб. «Вертоград многоцветный»)

Это так называемый большой, героический стих. Перенеситесь в XVII век, когда жил Симеон Полоцкий. Тогда в литературе преобладала высокая, торжественная поэзия. Чем торжественнее были стихи, тем они были ближе к господствовавшей норме.

Героический размер имеет в строке по 13 слогов. Строка настолько длинная, что воспринять непосредственно число слогов нельзя. Поэтому стих делится на две части. Разделение проходит после седьмого слога, и именуется такое разделение цезурой (от латинского «caesura», что значит «разрез»). Значит, этот стих состоит из двух полустиший, причем в первом полустишии — семь слогов, а во втором — шесть слогов.

Теперь вспомним механизм польского языка, то, что ударение в нем падает на предпоследний слог. Значит, в нашем стихе ударными оказываются шестой и двенадцатый слоги. Эти два слога в польском языке обязательно ударные. Значит, ударение, падает на середину стиха и на конец стиха. Это ударение, возвращающееся через каждые шесть слогов, называется **константой** (слово это заимствовано из математики и означает постоянную величину). Это постоянное ударение отличается от других ударений тем, что оно является не столько словесным, сколько фразовым, потому что оно падает на конец интонационного отрезка. Константы падают на определенное место стиха — на шестой и двенадцатый слоги. Остальные ударения падают произвольно, т. е. в каждом стихе на свое место.

Однако эти два стиха для русского силлабического стиха не характерны. Они подобраны для соответствия правилам польского стиха (потом я скажу о силлабическом русском стихе). Механизм польского стиха здесь ясен.

Кстати надо сказать, что в приведенных стихах, как и в латинском стихе «Dies irae...», появилось новое украшение, которое отсутствовало в метрической системе. Это так называемая рифма, или созвучие (*жестоко и глубоко*). Силлабический стих — и французский, и польский — почти обязательно требовал рифмы. Рифма падает на последнее фразовое ударение. Она как бы подчеркивает фразовое единство. О том, что рифма вообще подчеркивает конец фразы, мы можем судить по поговоркам. Когда поговорки распадаются на две части, то это обыкновенно подчеркивается еще и рифмой. Очень часто в русских поговорках эти созвучия определяют интонационное строение, отмечают концы интонационных периодов.

Прежде чем перейти к русскому силлабическому стиху, я скажу несколько слов о том, что предшествовало русскому силлабическому стиху. Если в древней Руси мы имели свою поэзию, то схоластика средневековья привела к тому, что поэзия была выведена за пределы литературы. Древняя поэзия была связана корнями с народным стихом, но этот народный стих, происходящий от песни, был отлучен от нашей книжной литературы. Книжники чуждались этой народной песни, она каза-

лась им неблагородной, низкой. Такая точка зрения на народную песню, как на нечто низкое, не заслуживающее внимания, держалась в русской литературе до конца XVIII в.

Когда Тредиаковскому в середине XVIII в. пришлось привести только в качестве примера народную песню, то он должен был предпослать ей следующее предисловие: «Прошу читателя не зазрить меня и извинить, что сообщаю здесь несколько отрывченков от наших подлых, но коренных стихов: делаю я сие токмо в показание примера», т. е. даже неприличным считалось напечатать народные стихи, хотя в содержании их не было ничего плохого.

Между стихией народного творчества и аристократической в своей основе литературой книжников существовал разрыв. Долгое время русская культура вообще обходилась без поэзии, но потребность в ней все-таки возникла, и на пороге XV—XVI вв. (будем говорить в XVI в.) поэзия появилась, сперва не как самостоятельный жанр литературы, а как витийственная форма прозы. Когда стали искать украшенной прозы, появились какие-то эмбрионы стихов. Еще трудно понять, что это такое: пишет человек обычной прозой и вдруг врывается рифма в эту прозу, вроде того, как на фоне обычной речи появляется рифмованная поговорка. Затем отдельные места приобрели некоторую самостоятельность, что выразилось в произведениях, уже построенных по этой системе с начала до конца. Кроме рифмы, там ничего не было, а рифма подчеркивала концы синтаксических периодов.

В 20—30-е годы XVII в. некто Антоний Подольский писал произведения, именуемые «Словами», — произведения моралистического порядка. Эти произведения он писал «двоестрочиями», т. е. произведение распадается на строчки, рифмующиеся между собой. Начинал он рифмовать с самого начала, с заголовка. Вот например:

Слово второе о прелестном сем и видимом нами свете
И о живущих нас всех человеков о новом завете
И о всем нашем временном и суетном житии
И о невниманьи нашем еже о вечном бытии
И о многоработней нашей тленной плоти
Бываем ея ради яко бессловеснии скоти
Аще и двоестрочием зли речи сугубством строк слагается
И многих вин вкратце объявляется...

Здесь — парные строчки, которые рифмуют между собой.

Такого типа «Слова» Антоний Подольский писал довольно длинные. Что это такое — поэзия или нет? Вряд ли можно назвать поэзией «Слова» Подольского. Это — первые стихи, которые появились потому, что возникла потребность в подобного рода структуре речи.

Любопытны рифмы, созвучия в «Словах» Подольского. Они не похожи на наши рифмы. Правила нашей рифмы далеко не

всегда применимы к этим созвучиям, например: *богатство — царство*; *водворенный — веселый*. Такого типа были созвучия. Эти созвучия все-таки напоминают наши рифмы, а бывали созвучия довольно далекие, например: *жестость — ревность*. Иногда даже встречались несоответствия в числе слогов, например: *пламеня — главня*.

Эти созвучия обыкновенно параллельны не только в звучании, но и в синтаксической функции. Это особенно ясно на глаголах; например: *слагается — объявляется*.

Существительные даются в одинаковом падеже; два глагола — в одинаковой синтаксической функции, два сказуемых — рифмуют между собой. Это был одновременно и звуковой параллелизм и синтаксический параллелизм.

Так продолжалось до середины XVII в., когда на сцене появился Симеон Полоцкий (1629—1680).

Симеон Полоцкий получил свое воспитание на южных границах России и находился под сильным влиянием польской культуры (как и вся белорусская и украинская культура испытывала на себе влияние польской культуры). В Москву он переехал с уже сложившимися литературными убеждениями, и уже здесь, в России, стал писать стихи, — конечно, по польскому образцу. Он освободился от диалектных особенностей своей родины (Полоцка), научился книжному языку, который господствовал в Москве, т. е. церковнославянскому, и этим московским церковнославянским языком он и писал стихи. Полоцкий, собственно, первый русский поэт. Типичны для него были два размера: одиннадцатисложный и тринадцатисложный. Одиннадцатисложный размер отличается тем, что первое полустишие на один слог короче: в первом полустишии — пять слогов, во втором полустишии — шесть слогов. В тринадцатисложном стихе: семь слогов и шесть слогов.

По сравнению с польскими стихами стихи Симеона Полоцкого имеют особенности.

В польском стихе цезура ставится после седьмого слога, а стих кончается тринадцатым слогом; поэтому механически, без всяких особых правил, ударение падает на шестой и двенадцатый слоги, ибо в польском языке ударение не свободное и падает всегда на предпоследний слог. В польских поэтиках того времени обычно и не говорится о том, куда должно падать ударение. Просто приводятся правила: первое правило, что в стихе должно быть 13 слогов; второе правило, что цезура ставится после седьмого слога, и третье правило, что рифмой называется созвучие двух последних слогов. Если пополнить эти правила тем, что следует из механизма польского языка, то мы можем сказать, что в польском стихе последнее ударение должно падать на двенадцатый слог, следовательно, этот слог должен рифмоваться.

Симеон Полоцкий буквально воспринял правила польской поэтики, нисколько не заботясь о том, чтобы пополнить эти правила тем, что следует из природы русского языка. Он механически перенес правила польского языка на русский язык, упустив из виду, что в русском языке ударение не неподвижное, что в русском языке оно может падать на любой слог. Если мы скажем, что стих кончается на тринадцатом слоге, значит ли это, что ударение попадет на двенадцатый? — Нет, не значит. Если мы говорим, что цезура делается после седьмого слога, значит ли это, что ударение обязательно падает на шестой слог? — Нисколько. Оно может попасть на любой слог. Так в действительности и происходило. Всего свободнее оказалось ударение перед цезурой, оно попадало, куда угодно. Несколько более связанным оказалось последнее ударение. Почему? — Потому что слух требовал созвучия, а если последнее ударение в одном стихе падает, скажем, на предпоследний слог, а в другом стихе — на последний, тогда созвучия не получится. Однако в стихах Симеона Полоцкого бывали и такие случаи. Например, он рифмует слова: *зело́* и *де́ло*. С точки зрения польской поэтики, это совершенно правильная рифма. Там не оговаривалось, куда должно попасть ударение. Поэтому такие разноударные слова считались рифмующими. Но так как это нарушало инстинктивно чувствуемые законы русского языка, поэтому доминировала та рифма, которая называется «женской», т. е. с ударением на предпоследнем слоге. Но имеются исключения. Возьмем такие стихи Симеона Полоцкого:

Еллинов богатств бог бе нареченный Плуто́н,
Аз его именую: воистину, плу́т он,
Плутает бо излиха и зело вплетает
В сети диавольские, яже уловляет.

В первом полустишии первого стиха ударение падает на седьмой слог; во втором стихе — на шестой слог; в третьем стихе — на шестой слог; в четвертом стихе — на четвертый слог. Вот как свободно ходило ударение — от седьмого слога до четвертого. Во втором полустишии ударение падало обычно на двенадцатый слог, но могло падать и на другие:

Аще же и послужат до кончины кому́,
Но по смерти нужда есть лишити ино́му.

И это была рифма! Но тогда произносили без аканья (*кому* — *иному*). Или:

Богатых есть обычай щедро раздая́ти
Сребро тым, иже ведят кощунства де́яти.

Раздаяти рифмовалось с *деяти*.

В первом стихе — ударение на тринадцатом слоге (*кому́*); в следующем стихе — на двенадцатом (*ино́му*); а в последнем стихе — на одиннадцатом (*де́яти*). Так что и здесь, во втором

полустишии, ударение довольно свободно. Но вообще оно преимущественно держалось на двенадцатом слоге.

Но вряд ли можно думать, что только механическое воспроизведение польских поэтик способствовало стройной структуре русского стиха. Я думаю, что не только в этом была причина, потому что, если бы тут было механическое копирование польских правил, то оно долго не продолжалось бы, а силлабические стихи жили в России почти 100 лет — до 30—40-х годов XVIII в. Феофан Прокопович и в своем раннем творчестве Тредиаковский писали силлабическими стихами. Кантемир писал силлабическими стихами и после реформы Тредиаковского. Следовательно, до 40-х годов XVIII в. держится силлабическое стихосложение, хотя и с некоторыми коррективами.

Вряд ли силлабическое стихосложение продержалось бы так долго, если бы не было каких-нибудь оснований в самом литературном языке для того, чтобы оно держалось и до какой-то степени удовлетворяло слуху читателя. Конечно, каждое стихосложение основано на свойствах языка. Были долгие слоги — было метрическое стихосложение; исчезли долгие слоги — исчезло метрическое стихосложение. В языках, где нет различия между ударными и неударными слогами, между долготой и краткостью, там применяется силлабическое стихосложение. Мы видим, что существует зависимость между законами языка и законами стихосложения. Но надо учитывать еще один фактор. Дело в том, что стихи, особенно в те отдаленные времена, принадлежали к особой речи — высокой, книжной, торжественной. А торжественная речь живет несколько особым произношением. Она живет декламацией. Поэтому важно учитывать не только общие свойства разговорной речи, но и свойства этой высокой, витийственной речи. Например, в древнем Риме и в древней Греции поэты не просто читали свои стихи, а пели их в сопровождении инструмента. Поэтому метрическое стихосложение мало того, что основывалось на долгих слогах, оно еще было песенным стихосложением. Сама природа стихосложения была песенная — полудекламация, полупение. С этим надо считаться.

А какие были формы высокой, витийственной декламации у нас в XVII в.? Тогда высокая литература была по существу литературой церковной. Церковный дух накладывал свою печать на нашу высокую литературу. Достаточно того, что книжным языком был не русский язык, а церковнославянский, т. е. тот язык, который применялся в богослужении, в культовых книгах и т. д. Точно так же и высокая речь была декламацией, обучиться которой могли только в церкви, на примере чтения священника или дьячка. Да и в современном богослужении чтение молитв отличается от разговорного стиля, отличается от чтения поэтов с эстрады. Молитвы читают совсем особым образом, что отчасти определило характер декламации стихов в XVII в., особенно чтение такого поэта, каким был Симеон По-

лоцкий. Как известно, Симеон Полоцкий был церковным лицом, а в церкви слог читался за слогом очень ровно, и ударение при таком чтении почти исчезало, разница между ударным и неударным слогами не очень чувствовалась.

Этот своеобразный ритм речи тогда был привычен. Внутри стиха влияния ударений не было, и цезура не особенно отчетливо чувствовалась; только двенадцатый слог был относительно устойчив в смысле ударения.

В такой декламационной форме стихи, по-видимому, и продолжали жить.

Но, с другой стороны, в XVI—XVIII вв. церковная культура отступала под ударами светской культуры; происходило то, что иногда обозначают термином «секуляризация культуры», т. е. из церковного ведения культура изымалась и появлялась в светском облике. Это способствовало тому, что и самое чтение на церковный напев постепенно выветривалось; живая система декламации приходила в противоречие с той системой стихосложения, которая была принята, тем более, что эта принятая система была основана на законах польского языка, а не русского. Падению силлабического стихосложения способствовали две причины: с одной стороны, оживление самого процесса чтения, в котором всё больше начинает чувствоваться живой русский язык, а с другой стороны — чужеродное происхождение метров. Однако в XVIII в. мы встречаем поэтов, которые писали силлабическим стихом. Вот, например, стихи Феофана Прокоповича, писанные в 1730 г. и посвященные историческому факту, сопутствующему восшествию на престол Анны Иоанновны, — именно истории с конституцией, которую Анна Иоанновна сначала подписала, а затем разорвала, восстановив самодержавие в России. Как же звучат стихи Феофана Прокоповича на это историческое событие?

В сей день Августа наша свергла дом свой ложный,
Растерзавши на себе хирограф подложный,
И выняла скиптр свой от гражданского ада,
И тем стала Россия весела и рада.
Таково смотрение продолжи нам, боже
Да державе российской не вредит ничто же.
А ты всяк, кто ни мыслит вводить строй обманный,
Бойся самодержавной, прелестниче, Анны.
Как оная бумажка, вси твои подлоги
Растерзанные падут под царские ноги.

Мы видим, что в этом стихотворении ударение на двенадцатом слоге строго выдержано, рифма строго соблюдена в ритмическом построении. Что же касается первого полустишия, то оно не оформлено: ударение стоит то на шестом, то на пятом, то на седьмом слоге, т. е. совершенно свободно.

Примерно такой же характер носило силлабическое стихосложение и у Кантемира. Но язык Кантемира — уже не церковный язык; читать его сатиры на церковный лад нельзя.

Реформа Тредиаковского и Ломоносова

В это время появился у нас новый стихотворец — Василий Кириллович Тредиаковский. В. К. Тредиаковский учился во Франции, затем приехал в Россию, стал переводчиком при Академии наук и по своей должности обязан был писать стихи. Тредиаковский, получивший хорошее филологическое образование, решил преобразовать русский стих, опираясь на законы русского языка. Но большой смелости у него не было, и он в общем оставил ту же систему, что была и до него. Он не ввел новых размеров в русский стих, но привел в порядок существовавшие до него размеры и ввел новое стихосложение, которое назвал «тóническим», что значит такое, в котором играет роль тон, ударение.

Впервые Тредиаковский выступил со своими тоническими стихами в 30-х годах. Первым известным нам стихотворением, как указывалось, было поздравление Корфу, прочитанное Тредиаковским в 1734 г. Стихи эти, немного диковатые и мало понятные, звучат так:

Зде сия, достойный муж, что ти поздравляет,
Вящия и день от дня чести толь желает... и т. д.

Чем отличаются стихи Тредиаковского от предшествующих стихов? Он изложил это сам в произведении, которое появилось в 1735 г. под названием «Новый и краткий способ к сложению российских стихов...» Очень важно запомнить эту дату — 1735 год. Дело в том, что впоследствии, в 50-х годах, уже под влиянием деятельности Ломоносова, Тредиаковский выпустил второй свой курс к сложению российских стихов, где уже посчитался с мнением Ломоносова, посчитался с той поэтической практикой, которая за это время появилась. Это второе руководство («Способ к сложению российских стихов, против выданного в 1735 годе исправленный и дополненный») имеет сравнительно мало общего с руководством 1735 г., поэтому их нельзя путать. Реформа Тредиаковского связывается с руководством 1735 г. А то, что мы читаем в его позднем руководстве, есть уже плод не только его собственных теоретических размышлений, но и результат деятельности Ломоносова и отчасти Сумарокова.

Свое руководство 1735 г. Тредиаковский построил по обычаям того времени так, как строится учебник геометрии: теорема за теоремой, определение за определением, следствие за следствием, королларий за королларием.

В первом определении Тредиаковский объясняет, что такое стих: «Чрез стих, разумеется всякая особливо стиховная строка, что у латин называется versus, а у французов: vers».

Определение второе: «Чрез слог: двух, или многих согласных писмен, с каковым ни будь гласным или двогласным сложенных; или одного гласного или двогласного одним и тем же

временем, без всякого разделения, уст с языком движение...» Слогом он называет примерно то же самое, что и мы.

Определение третье: «Чрез стопу: мера, или часть стиха, состоящая из двух у нас слогов: что у латин называется pes, у французов: pied».

Тредиаковский вводит новое понятие «стопа», причем определяет стопу, как соединение двух рядом стоящих слогов, как пару слогов. Эта номенклатура вывезена Тредиаковским из Франции. Хотя во Франции стихосложение силлабическое, и Тредиаковский ничему не мог научиться у французов в смысле русского языка, но терминологию французскую он заимствовал. Французы считают стихи по слогам, например героический стих называют двенадцатисложным. Но иногда они считают не слогами, а парами слогов, и тогда называют героический стих шестистопным. Но стопа в понимании французов не есть стопа в нашем понимании: у них — это просто пара слогов. И этот термин «стопа» как пара слогов переносится Тредиаковским на русский стих.

Определение четвертое: «Чрез полстишие: половина только стиха...» Здесь — чисто этимологическое раскрытие.

Определение пятое: «Чрез пресечение... (пресечение — то, что мы сейчас называем цезурой, — *Б. Т.*): разделение стиха на две части, первое полстишие всегда, чтоб хорошим быть стиху, долгим слогом кончащее».

Это было ново: Тредиаковский считал, что первое полустишие должно оканчиваться долгим слогом. Не нужно думать, что речь шла о латинской или греческой количественной долготе; тогда долгим слогом называли просто ударный слог. Эта терминология продержалась до XIX в. В грамматиках XIX в. вы встретите «долгий» и «краткий» слог в значении «ударный» и «неударный». Тредиаковский механически переносил термины античной метрики на русскую метрику, хотя знал, что при этом содержание меняется. И он сейчас же разъясняет: «Но чрез долгий слог в российском стихотворстве разумеется тот, на который просодия, или, как говорят, сила ударяет».

Дальше он приводит пример: в слове «слагаю» — *га* есть долгий слог, а *сла* и *ю* — короткие. Итак, определяя цезуру, Тредиаковский уже вводит дополнительные указания, которых раньше не было.

Вот схема старого героического стиха, силлабического:

— — — — — — — || — — — — ́— ◡

Такое изображение соответствует тому, что́ мы имели при Симеоне Полоцком. А Тредиаковский говорил, что надо писать стихи иначе, а именно — перед цезурой нужно ставить ударение. Он говорил о том, когда может быть долгота и краткость, т. е. ударность и неударность. Между прочим, он выводил еще и такое следствие из определения: «Того ради чрез сие всяк ясно

выразуметь может, что долгота и краткость слогов, в новом сем российском стихосложении, не такая разумеется, какова у греков и у латин в сложении стихов употребляется; но токмо тоническая, то есть в едином ударении голоса состоящая, так что, сколь греческое и латинское количество слогов с великим трудом познавается, столь сие наше всякому из великоросcиан лехко, способно, без всякия трудности, и на конец, от единого только общего употребления знать можно, в чем вся сила нового сего стихосложения содержится».

Тредиаковский опирался на законы русского языка, т. е. на те свойства, которые отчетливо имеются в нашем сознании, на ударение, которое всякому легко и просто отличить.

Дальше он говорит о том, какие могут быть комбинации в стопе, как соединении двух слогов. Подобно тому, как это было в античной метрике, он долгие (ударные) слоги обозначает горизонтальной чертой —, а краткие (неударные) знаком ◡. Но для античного метра это есть обозначения двухморного и одноморного слога, а по отношению к русскому метру знак — означает ударный слог, а знак ◡ означает неударный слог. Какие же могут быть комбинации из ударных и неударных слогов в два слога? Здесь только четыре возможности: 1) —́ —́, 2) —́ ◡, 3) ◡ —́ и 4) ◡ ◡. Других комбинаций нет. Это исчерпывающие комбинации ударных и неударных слогов в пределах двух слогов.

Тредиаковский говорит, как эти стопы называются, причем переносит на русские стопы названия античных стоп, подменяя только долгие слоги ударными. Полученные комбинации получают следующие названия: —́ —́ спондей; —́ ◡ хорей (или трохей); ◡ —́ ямб (Тредиаковский писал «иамб»); и ◡ ◡ пиррихий.

После определения стоп Тредиаковский переходит к другому вопросу.

Определение шестое: «Чрез рифму: не число (числом в латинском языке, во французском языке называли «ритм»,[1] и вот Тредиаковский подчеркивает, что речь идет не о ритме, а о чем-то другом, — *Б. Т.*); но согласное окончание двух стихов между собою, состоящее или из тех же самых писмен, или из разных, токмо подобного звона (писмен — то, что мы назвали бы «фонем», но понятие фонемы в XVIII в. отсутствовало, вместо него было понятие «буквы», в котором смешивался звук и знак, которым этот звук обозначается, а слова «буква» и «писмя» — синонимы; в данном случае говорится, что не обязательно те же буквы, лишь бы звуки были подобны, — *Б. Т.*), чувствуемое всегда лучше в предкончаемом, или иногда в кончаемом слоге стиха. Сие у латин никакого имени не имеет: понеже их стихи согласно

[1] Возможно, что латинское «numerus» есть плохой перевод с греческого: вместо «ρυθμός» — слова, «ἀριθμός» — число.

между собою не кончатся; но во французской поэзии, которая вся та ж, что и наша, кроме некоторых не малых околичностей, называется то: Rime». При этом автор говорит, что лучшая рифма та, ударение которой стоит на предпоследнем слоге, который Тредиаковский считает обязательно ударным в этом стихе.

Итак, уже из предварительного определения мы подходим к решению всей задачи: лучше всего, если ударение будет на седьмом и на двенадцатом слоге.

Определение седьмое объясняет, что́ такое «перенос».

Определение восьмое дает истолкование «падению». Слово «падение», подобно слову «число», есть калька, т. е. буквальный перевод с латинского или французского. По-французски соответствующее слово звучит «cadence, по-латыни — cadentia», или тот же ритм. Как же определяет Тредиаковский «падение»? «Гладкое и приятное слуху чрез весь стих стопами прехождение до самого конца. Что чинится тем, когда первый слог всякия стопы долгий есть, а по крайней мере, нескольких в стихе стоп, или когда одно писмя часто не повторяется, или когда стопа за стопу вяжется, что самое не делает стих прозаичным. Падение латины, в рассуждении их поэзии, называют cadentia; а французы в рассуждении своея: cadence». Тредиаковский, следовательно, называет приятным тот ритм, который через стопу по всему стиху проходит.

Разберем стих, который имеет в виду Тредиаковский:

— — | — — | — — | ´— || — — | — — | ´— ◡

В первом полустишии три полных стопы и один слог перед пресечением; во втором полустишии мы имеем три стопы. После того как он укрепил ударение на седьмом и двенадцатом слоге, совершенно естественно, что для того, чтобы все стопы были однообразны, нужно, чтобы ударения падали так: первый, третий, пятый, седьмой слоги. Это он называет «каданс», т. е. случай, когда ударения равномерно распределяются по стиху; каждая стопа, каждая пара аналогична следующей паре. Это будет тогда, когда первый слог каждой стопы будет ударным, или, как Тредиаковский говорит, «когда первый слог всякия стопы долгий есть». Вот когда будет «гладкое и приятное слуху чрез весь стих стопами прехождение до самого конца».

Тредиаковский не говорил, что надо обязательно так писать; он говорил только, что, если вы хотите писать приятно, то для этого следует распределять ударения в стихе именно таким образом, а не ставить их произвольно. Как мы видим, при «кадансе» все стопы превращаются в хореические. Значит, хорей объявляется такой стопой, которая придает стиху гладкое и приятное течение.

После этих определений (у Тредиаковского есть еще одно определение, которое к данному вопросу не имеет прямого

отношения) он переходит к описанию героического российского стиха, и уже вместо «определений» идут «правила».

Правило первое гласит: «Стих героический российский состоит в тринадцати слогах, а в шести стопах, в первой стопе приемлющий с п о н д е я ´– ´–, п и р р и х и я ∪ ∪, х о р е я, или инако т р о х е я ´– ∪, иамба ∪ ´– : во второй, третей (после которыя слогу пресечения долгому надлежит быть), четвертой, пятой и шестой такожде», т. е., собственно говоря, любая стопа может иметь любое расположение ударения, никакого жесткого правила Тредиаковский не вводит. Он подходит к стиху чисто описательно. Даже там, где рифма, он не считает обязательным ударение, — ставьте, куда хотите. Но после этого Тредиаковский добавляет: «Однако тот стих всеми числами (т. е. ритмом, — *Б. Т.)* совершен, и лучше, которой состоит токмо из хореев, или из большой части оных». Значит, можете писать, как хотите, но лучше, если все стопы будут хореические. Только не трогайте слог перед цезурой; здесь обязательно должно быть ударение. «А тот весьма худ, которой весь иамбы составляют, или большая часть оных». Значит, лучшие стихи — хореические, худшие — те, в которых все ямбы. «Состоящий из спондеев, пиррихиев, или из большой части оных, есть средния доброты стих», т. е. пиррихий и спондей не так портят стихи, как ямбы, и поэтому получится стих среднего качества. «Но что в тринадцати состоит слогах, тому причина: употребление от всех наших старых стихотворцов принятое. В пример тому будь стих первой из первыя сатиры князя Антиоха Дмитриевича Кантемира, без сомнения главнейшего и искуснейшаго пииты российского». Тредиаковский приводит стихи Кантемира:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
ум	толь	сла	бый	плод	тру	дов	крат	ки	я	на	у	ки

(Кстати, это не тот стих, который находится в сатире Кантемира. Тредиаковский его переделал, улучшил со своей точки зрения; изменил он его для того, чтобы везде были хореи).[1] «Следовательно новый наш стих составляется токмо из стоп двосложных, для того что оной имеет в себе определенное некоторое еще число слогов; а трисложных дактилического рода (как то бывает в греческом и латинском стихе, по тому что греческой и латинской стих, имея только определенное число стоп, не имеет определенных в себе слогов, так что иной их стих больше, а иной меньше слогов, в рассуждении одного стиха о другим, содержит) принять никак не может».

---

[1] У Кантемира в первой редакции первой сатиры этот стих был:

Уме слабый, плод трудов недолгой науки.

Уже много позднее он его переделал:

Уме недозрелый плод недолгой науки.

Это — несколько схоластическое рассуждение состоит в следующем: в гекзаметре могут быть двухсложные спондеи и трехстопные дактили, и если больше дактилей, то больше число слогов в гекзаметре. Поэтому латинский и греческий гекзаметр может насчитывать от двенадцати до семнадцати слогов. А так как здесь, у нас, строго соблюдается число слогов — 13, то ни одной стопы двухсложной вы не можете заменить трехсложной, иначе количество слогов изменится. Отсюда Тредиаковский делает заключение, что в русском стихе нельзя заменять двухсложные стопы трехсложными, значит, вообще трехсложные стопы для русского стихосложения не годятся.

— — | — — | — — | —́ ‖ — — | — — | —́ ◡

Вернемся к тем правилам, которые Тредиаковский выводил для этого стиха, в основе своей стиха силлабического, в который он по существу ввел: 1) обязательное ударение на седьмом слоге, что раньше не соблюдалось, и 2) желательность женской рифмы. Мы видим, что на практике он даже эти новшества не совсем соблюдал. Кроме того, он ввел понятие стопы, которая, по его мнению, представляла собой пару слогов. Таким образом, в этом стихе обнаружилось 6 стоп и еще один слог, который он называл слогом пресечения и считал вне стоп. Тредиаковский считал, что лучше всего, если эти 6 стоп (остается 5) будут хореи, хуже всего — если это будут ямбы, и к среднему качеству он относил стихи, состоящие из спондеев и пиррихиев. Это — первое и основное его правило.

Второе правило необходимо привести целиком потому, что здесь есть одна интересная деталь — мотивировка всех особенностей стиха, который Тредиаковский вводит: «Стих героический долженствует разделен быть на два полстишия, из которых бы первое состояло из седми слогов, а другое из шести. Причина тому: понеже стих имеет тринадцать слогов; то которому ни будь полстишию надлежит иметь седмь слогов. Но самый разум сказывает, что первому из седми состоять пристойнее, для того что в начале у прочитающего дух бывает крепчайший, и больший, а к концу слабейший», т. е. сначала, со свежими силами, легче произнести семь слогов, а потом человек устанет, когда семь слогов произнесет одним духом, и уже с несколько утраченными силами произнесет полустишие покороче, в шесть слогов, потом снова соберется с силами и с крепчайшим духом прочтет семь слогов, а со слабейшим — шесть слогов.

В правиле третьем Тредиаковский разъясняет, что «стих героический должен иметь пресечение на седмом слоге так, чтоб тот седмой слог кончил речение, и он ж бы был долгий», т. е., чтобы цезура, или пресечение, стояло после законченного слова, не резало бы слово пополам, и кроме того, чтобы здесь было ударение. «Причина тому: понеже мера духа человеческого требует того, для того что ежели бы одним духом читать, то бы

не громок звон был рифмы при конце, и так же, все бы одним звоном голоса надлежало весь стих читать; а сие бы не приятным весь стих учинило, что искусством всякому лехко можно познать», т. е. если бы не было пресечения, если бы эти 13 слогов шли один за другим, то пришлось бы читать монотонно и не удалось бы силой звука выделить рифму, а она должна звучать очень громко, потому что это главное украшение стиха.

«Но когда в два приема стих читается; то весьма он приятен кажется, и духом всякий слог ясно выражается», т. е., если читать в два приема — по семь и шесть слогов, — то легче каждый слог произнести ясно, иначе пришлось бы единым духом читать и было бы неприятно слушать. «Чего ж бы ради оной седмой слог кончил речение, и для чего бы ему долгому надлежало быть, то причина есть сия: ибо что на седмом слоге несколько надлежит отдохнуть, то явно, что на неоконченном худо бы было; но долгий долженствует для того быть, потому что на нем голос несколько возвышается, а следующее полстишие нижайшим голосом начинается». Здесь вводятся уже какие-то элементы своеобразной декламационной системы: вы в два приема произносите стих, здесь усиливаете голос, затем несколько ослабляете и т. д., — получается не монотонное чтение, а какой-то декламационный распев, который, с точки зрения Тредиаковского, производит приятное впечатление. «Французы в прочитании стихов весьма искусны; но оказывают, что не уступят им в том персиане, арапы и турки. О дабы между нами сие в обычай вошло! тогда-то бы прямую мы узнали стихов сладость», т. е. Тредиаковский показывает, что та система декламации, которую он предлагает, является сама по себе новинкой, что у нас еще не умеют так приятно читать стихи, как читают арабы, турки, французы. Они умеют хорошо читать стихи. О, если бы мы тоже научились читать стихи хорошо! Это любопытно в историко-литературном отношении, так как показывает, что как раз в эпоху этой реформы система чтения стихов, повидимому, менялась. Старое церковное, монотонное чтение стихов уже не удовлетворяло эстетические вкусы современников Тредиаковского. Требовалась какая-то другая система, не церковная, а больше напоминающая светский тон. Эта новая система декламации основывалась на опыте французов. Турки и «арапы» для Тредиаковского — чисто литературные наименования, потому что он сам не слышал, как они декламируют, а как французы декламируют — он слышал; театральная французская декламация ему была знакома. Эта театральная, светская декламация и должна была вытеснить церковную декламацию, которая до этого господствовала в русских стихах. Этим объясняется, что с изменением системы чтения стихов, с отходом от церковной декламации и с переходом к декламации гражданской нельзя было писать силлабические стихи, которые были приспособлены именно для церковного чтения. Но прин-

ципиально реформа Тредиаковского не отбрасывала систему силлабического стихосложения, поскольку Тредиаковский говорил, что любая стопа допустима (но только лучше, если будет хорей, хуже, если будет ямб).

Далее Тредиаковский указывает, что для того, чтобы пресечение было правильно, нужно соблюдать определенные синтаксические правила. Он считает, что эти отрезки должны представлять собой законченные синтаксические единицы, синтагмы, т. е., что между первым и вторым полустишиями должна быть некоторая синтаксическая пауза, возможность остановки. И вот он вводит довольно мелочные правила, в которых указывает — внутри какого словосочетания нельзя ставить цезуру. Он считает, например, что между предлогом и управляемым этим предлогом существительным цезуру ставить нельзя. И приводит такой порочный, с его точки зрения, стих:

Не зовем пииту чрез | рифму доброгласну.

Далее идет целый ряд подобных замечаний, общий смысл которых заключается в том, что нельзя поставить цезуру так, чтобы слова по обе стороны цезуры представляли связное словосочетание. Нужно, чтобы слова в первом полустишии составляли одно единство, а слова во втором полустишии — другое единство, т. е. речь идет о синтаксической самостоятельности каждого полустишия. Тредиаковский всё время оперирует со стихом, заимствованным у Кантемира и измененным им (Тредиаковским) по своему вкусу.

Возьмем далее четвертое правило: «Стих героический не долженствует не доконченный свой разум переносить в часть токмо следующего стиха». Речь идет о том, что если между полустишиями должна быть синтаксическая пауза, то тем более такая синтаксическая пауза должна быть между двумя стихами.

Несколько правил я пропущу, потому что они относятся не к структуре стиха, а к благозвучию, что прямого отношения к нашему вопросу не имеет. Перейду сразу к правилу девятому: «Стих героический не красен, и весьма прозаичен будет, ежели сладкого, приятного и лехкого падения не возъимеет». Мы уже знакомы с употреблением слов у Тредиаковского и знаем, что «падение» соответствует понятию «каданс»; и вот, если этого каданса не будет, стих будет прозаичен. «Сие падение в том состоит, когда всякая стопа, или, по крайней мере, бо́льшая часть стоп, первый свой слог долгий содержит». Тредиаковский развивает мысль, уже заранее им предопределенную, т. е. выражает иными словами положение о преимуществе хорея. Так он определяет характер тринадцатисложного стиха.

Примерно так же описывает Тредиаковский и одиннадцатисложный стих, который получится из тринадцатисложного, если отнять первую стопу. Значит, одиннадцатисложный стих имеет цезуру после пятого слога; второе полустишие насчитывает

шесть слогов. Почему-то здесь у Тредиаковского не возникает вопроса о том, что в первом полустишии должно быть больше слогов, а во втором — меньше. И понятно, почему Тредиаковский не ставит этого вопроса: если бы в первом полустишии было шесть слогов, а во втором пять, то тогда не удалось бы сохранить хореический стих. Ведь на последнем слоге первого полустишия и на предпоследнем второго должно быть ударение, а в этом случае пришлось бы писать ямбом, так как оба обязательных ударения пришлись бы на четыре слога полустиший. Тредиаковский же считает, что самый приятный стих хореический, самый неприятный — ямбический. В общем, рассуждение об одиннадцатисложном стихе примерно такое же, как о тринадцатисложном. Вот пример одиннадцатисложного стиха:

—	◡ |	◡	◡ |	—	—	◡ |	—	◡ |	—	◡ |
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
Си	лы |	в се	реб |	ре	всяк	ску |	пой	не |	зна	ет, |
—	◡ |	—	◡ |	—	—	◡ |	◡	◡ |	—	◡ |
Срам	но |	то	ког |	да в	зем	лю |	за	ры |	ва	ет; |
—	◡ |	—	◡ |	—	—	— |	—	◡ |	—	◡ |
Тра	тящ |	глуп	и |	мот;	тем	то |	в нуж	де |	вер	но |
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	6
					1	2	3	4 |	5	
					Кто	в нем	чив	мер |	но	
								и т. д.		

Такие одиннадцатисложные стихи Тредиаковский рекомендует писать. Любопытно, что даже в пределах одиннадцатисложного и тринадцатисложного стиха он не решается окончательно разрушить силлабическую систему, а только говорит, что «лучше» писать хореем, а, впрочем, можете писать и ямбом, но стихи будут не гармонические, каданса, падения, не будет хорошего. Что касается остальных стихов, то к ним он не прилагает никаких дополнительных правил, т. е. он оставляет их силлабическими, какими они были до сих пор. Он пишет: «Стихи наши правильные из девяти, седми, пяти, так же и неправильные из осми, шести и четырех слогов состоящие, ничего в себе стиховного, кроме слогов и рифмы, не имеют, как то выше видно из пятисложного нашего стиха...» и т. д.

Значит, он делит короткие стихи, ниже одиннадцатисложных, на два разряда: правильные и неправильные; правильные — с нечетным количеством слогов, неправильные — с четным количеством слогов. Это разделение никаких последствий не имеет. Одинаково и в тех и других он не рекомендует применять никакого разложения стоп, оставляя для этих стихов только счет по слогам. Как был чисто силлабический стих, так он его предлагает оставить.

Правила Тредиаковского о так называемых вольностях стихотворческих относятся скорее к общей стилистике, чем непо-

средственно к стихосложению, и основаны главным образом на том, что в стихах можно употреблять, в случае необходимости, дублетные формы, даже такие, какие не допустимы в прозе.

Перейдем к вопросу о том, какая должна быть рифма.

Тредиаковский описывает, что такое рифма, какая бывает рифма у французов. И при этом он отмечает следующее: у французов имеются два вида рифм — мужские и женские рифмы; мужская рифма — это такая, которая оканчивается на ударный слог, а женская — которая оканчивается на неударный, непосредственно перед которым стоит ударный. «Французская поэзия, так же и некоторые эвропские, имея мужеского и женского рода стихи, сочетавают оные между собою», т. е. можно соединять стихи мужского и женского окончания. Тредиаковский считает, что для русского стиха это совершенно недопустимо. Он не хочет разрушать ту практику, которая установилась в нашем силлабическом стихе, а в нашем силлабическом стихе, где воспроизводилась польская метрика, стихи имели женское окончание, т. е. наши рифмы все были женские. И вот Тредиаковский считает, что так и должно оставаться, т. е. русские стихи все должны иметь женское окончание. Он пишет: «А ежели бы сочетавать нам стихи; то бы женский стих у нас падал рифмою на предкончаемом необходимо слоге, а мужеской непременно бы на кончаемом. Такое сочетание стихов так бы у нас мерсское и гнусное было, как бы оное, когда бы кто наипоклоняемую, наинежную, и самым цветом младости своея сияющую эвропскую красавицу выдал за дряхлого, черного и девяносто лет имеющего арапа». Эта метафора понятна: «эвропская красавица» — особа женского пола, женская рифма; дряхлый, черный, девяносто лет имеющий арап — особа мужского пола, следовательно — мужская рифма. И вот соединять в русском стихе «арапа» и «красавицу» — невозможно. В чем у Тредиаковского было затруднение? Почему он так восстал против мужской рифмы? Он стоял на принципе постоянства числа слогов, именно тринадцати слогов, и считал, что отступить от этого числа слогов в русском стихосложении нельзя. Теперь вообразите, что в стихе стоит мужская рифма. Если вы начнете с хорея, то последняя стопа будет ямбическая, т. е. на самом красивом месте стиха пришлось бы поставить самую некрасивую стопу. Иного способа ввести мужскую рифму в число женских он не знал. До такой мысли, что можно отбросить тринадцатый слог и оставить двенадцатый, он не доходил, потому что считал, что героический стих должен обязательно иметь 13 слогов, а при мужской рифме окажется, что последняя стопа вместо хореической будет ямбической.

Но всё это Тредиаковский говорил в применении к очень строгим стихам. А для легких, шутливых стихов он допускал и мужскую рифму, именно потому, что здесь будет нарушено гладкое и сладкое «падение». Он приводит свою эпиграмму

(«На человека, который, вышед в честь, так начал бы гордиться, что прежних своих равных другов пренебрегал бы»), написанную одиннадцатисложным стихом, где есть и мужская рифма:

О! сударь мой свет! как уж ты спесив стал! (мужская рифма)
Сколь ни заходил, я не мог тя видеть:
То спишь, то не льзя, я лишь ходя устал. (мужская рифма)
Ты изволил сим мя весьма обидеть.
Нужды, будь вин жаль, нет мне в красовулях;
Буде ж знаться ты с нискими перестал, (мужская рифма)
Как к высоким все уже лицам пристал; (мужская рифма)
Ин к себе притьти позволь на ходулях.

Можно понять, что его затрудняло. Он не знал другого способа мужской рифмы, как переделать хорей в ямб, и получалась какофония, как в этой эпиграмме.

Тредиаковский считал, что в коротких стихах можно делать такие вольности. Он писал: «В песнях иногда нельзя и у нас миновать сочетания стихов; но то только в тех, которые на французской, или на немецкой голос сочиняются, для того что их голосы так от музыкантов кладутся, как идет версификация их у пиит. Предлагаю я здесь тому в пример из двух моих песен (которые сочинены на французские голосы, и в которых по тону употреблено сочетание стихов) по одной первой строфе, которые у французов в песнях называются couplets.

Первыя песни строфа

Худо тому жити,
Кто хулит любовь:
Век ему тужити
Утирая бровь.

Вторыя песни строфа

Сколь долго, Климена,
Тебе не любить?
Времен бо премена
Не знает годить.
Ныне что есть можно,
Драгая моя,
Тож утре есть ложно,
И власть не своя.

Но в других песнях, и в других наших стихах, которые для чтения токмо предлагаются, сочетания сего употреблять не надлежит». Итак, Тредиаковский заявляет, что если писать на мотив французской или немецкой песни, то никак нельзя обойтись без мужской рифмы. В примерах Тредиаковского сочетаются стихи женского окончания в 6 слогов и мужского в 5 слогов, так что ударение рифмы везде приходится однообразно на пятом слоге.

«Но в других песнях, — пишет он далее, — и в других наших стихах, которые для чтения токмо предлагаются, сочетания сего

употреблять не надлежит». Значит, в декламационном стихе не должно быть никаких мужских рифм, одни только женские.

Затем Тредиаковский приводит разные свои стихи, иллюстрирующие данные раньше правила. Например:

Просто поздравлять тебе, Анна несравненна,
Что была сего ты дня в свет произведенна,
Но от сердца и души, лучше помышляю:
Ибо слаткословну речь я сложить не знаю,
Не имея в голове столь ума вложенна.
Умных красно речь хотя в слоге расширенна,
Что ж те больше говорят, здравствуй, как, рожденна?
Тем трудят лишь только тя, как ни рассуждаю
Просто.
Милости от бога в знак ты нам подаренна;
Вся моя речь правдой сей много украшенна.
Здравствуй, Анна, в долгий век! весел восклицаю,
Всех благ, купно ти торжеств я всегда желаю!
С сердцем тако мысль моя право соглашенна.
Просто.

В таком роде он приводит образцы новой поэзии. Затем он все-таки видит, что с его доказательствами дело обстоит не совсем благополучно, и начинает приводить новые доказательства для всех изложенных правил: для чего рифма и т. д. В частности, он доказывает и то, что короткие стихи не должны подчиняться законам стоп. «Стопы, — пишет он, — внесены в эксаметр да только в пентаметр, и для того еще, чтоб сии наидолжайшие наши стихи от прозаичности избавить: ибо чрез стопы стих поется, что всяк читающий и не хотя признает. А ежели б в сих долгих стихах не было тонических стоп, как оных нет в старых наших; то оные бы со всем походили больше на прозу определенным числом идущую, нежели на поющийся стих. Но выше помянутые наши стихи, о которых доказательное слово, и без стоп, для краткости своея, падают по стиховному, и довольно глатко и слатко поются...» Значит, короткие стихи и так достаточно ритмичны, и поэтому нет необходимости их сочинять по стопам. «О сем всяк собственным своим искусством, ежели правильно сии стихи будет читать, уверен быть может».

Вот пример таких «глатких» и «слатких» поющихся стихов:

Ода
вымышлена в славу правды, побеждающия ложь
и всегда торжествующия над нею

Что за злость? и что за ярость?
Что за смрадна пороков старость?
Ах! коль адским огнем та дышет!
Ищет кого-то уязвити;
Кого то хочет умертвити?
Страшно, ах! грозным гневом пышет.
Чудовище свирепо, мерзко,
Три гóловы подъемлет дерзко;
Тремя сверкает языками...

Как видите, эти сладко и гладко поющиеся стихи не нуждаются в стопах. Я это отмечаю вот по какой причине. Дело в том, что одно время была теория, согласно которой Тредиаковский не выдумал свою метрику, а украл ее, при этом украл у немцев, которые сочиняли на русском языке стихи;[1] так как они привыкли писать немецкие стихи по стопам, то ввели стосложение и в русский язык. А Тредиаковский якобы эти стихи где-то раздобыл и выдал за свои.

Этой теории противоречит следующее. Если немцы (Паус и Глюк), которые еле владели русским языком, тем не менее пытались писать на русском языке стихи, то они действительно писали их на немецкий манер, со стопами, но все их стихи были короткими (четырехстопный хорей, четырехстопный ямб), т. е. как раз попадали в тот разряд, который Тредиаковский своей реформой не тронул и относительно которых он заявил, что они могут оставаться по-прежнему силлабическими. Вот образцы стихов этих немцев.

Глюк:

От мест небесных прийду,
Приятная поведаю,
Благие вести принесу,
О них реку да воспою:

Родился всем вам отроча,
Девицы от избранныя,
Младенец дивной дался вам
Господь же воплотился сам.[2]

(«О рождении Христа», 1705).

Паус:

Мир устроит, управляет;
А война вся разоряет.
Что мир носит? всим покров,
А война что? огнь и кровь.

(1707).

Если бы Тредиаковский взял свою систему у немцев, то реформировал бы прежде всего короткий стих. Тредиаковский же реформирует длинные стихи, которых немцы не писали. Следо-

[1] Речь идет о пасторе Эрнсте Глюке и магистре Иоганне Вернере Паусе, которых Петр I выписал в качестве ученых педагогов для занятий с молодыми дворянами. В архивах того и другого осталось множество стихотворений духовного содержания и стихотворений на случай. См.: В. Н. Перетц. Историко-литературные исследования и материалы, т. III, раздел 2. СПб., 1902.

[2] Это перевод немецких стихов четырехстопного ямба для пения:

I. Vom Himmel hoch, da komm'ich her,
Ich bring'euch gute neue Mär,
Der guten Mär bring'ich so viel,
Davon ich sing'n und sagen will:
II. Euch ist ein Kindlein heut'geborn,
Von einer Jungfrau auserkorn,
Ein Kindelein so zart und fein,
Da soll eur' Freud und Wonne seyn.

вательно, теорию о том, что реформа Тредиаковского, его идеи являются украденными, причем украденными у немцев, — эту теорию надо решительным образом отбросить. Действительно, спорадически, случайно встречались тонические стихи и до 1735 года, но это большей частью были сочинения иностранцев, согласно тому стихосложению, к которому они привыкли на родном языке. Но эти стихи никакого следа в русской поэзии не оставили, потому что русская поэзия, привыкшая к силлабическому размеру, и не заметила этой реформы, которую можно было бы вычитать из стихов немцев. Русские читали на русский манер стихи и не замечали, что есть стопы.

Первым, кто обосновал необходимость стоп, и притом только факультативно, был Тредиаковский. Это неотъемлемо от него при всех дефектах его собственного поэтического дарования и при всей робости его системы, потому что он, по существу, не отрицает силлабического стихосложения, а только дает советы, как улучшить существовавший до этого стих.

Таково вкратце содержание первого трактата Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» — трактата 1735 г. Еще раз повторяю: не следует никогда смешивать этого трактата с трактатом, появившимся в 1752 г., потому что второй трактат уже отражает дальнейшее развитие стихотворческой системы в России, а это дальнейшее развитие уже принадлежит не изобретательности Тредиаковского, а принадлежит идеям другого русского поэта — Ломоносова.

Ломоносов, как известно, из Петербургской Академии наук был послан учиться горному делу в Германию. Так как он учился на средства Академии наук, то должен был отчитываться в своих занятиях. В число занятий входили не только специальные науки (математические, технические и прочие), но и изучение языков, в частности изучение русского языка. Студенты должны были за границей продолжать заниматься русским языком и о своих занятиях давать отчет. И вот, в порядке отчета о том, как он занимается русским языком, Ломоносов прислал в 1739 г. стихи, сочиненные по-русски. А так как эти стихи были сочинены по-новому, не так, как раньше их сочиняли, то Ломоносов вместе с письмом прислал и теоретическое обоснование той системы, которой он пользовался. Надо сказать, что Ломоносов, несмотря на то, что он по складу ума, по направлению ума, был человеком более склонным к точным наукам, с ранних лет интересовался и языком, и проблемы языка его весьма интересовали еще на студенческой скамье. Когда он отправлялся за границу, новинкой в области литературы была книжка Тредиаковского. Ломоносов захватил ее с собой и там, на досуге, в порядке занятий русским языком, он изучал книжку Тредиаковского. По существу письмо Ломоносова «О правилах российского стихотворства» является не чем иным, как полемическим письмом по поводу книжки Тредиаковского. Это мы

легко обнаруживаем. К сожалению, ода, которую прислал Ломоносов, не дошла до нас в первоначальном ее виде. Мы ее знаем только в том виде, в каком она была напечатана Ломоносовым в 50-х годах — лет через 16 после того, как она была написана, а он в ней что-то переделал. В риторике раннего издания, где он приводит отдельные строфы из ранних од, отрывки из этой оды приведены в несколько другой редакции. Поэтому мы не можем ручаться, что ода Ломоносова 1739 г. первоначально звучала так же, как в редакции 50-х годов. Но надо думать, что разницы большой, по крайней мере с точки зрения стихосложения, не было. Характер этой оды можно себе представить и по ее поздней редакции. Ода эта звучала несколько иначе, чем стихи Тредиаковского. Прежде чем перейти к разбору оды Ломоносова, вспомним, как звучали стихи Тредиаковского.

Ах! невозможно сердцу пробыть без печали,
Хоть уж и глаза мои плакать перестали:
Ибо сердечна друга не могу забыти,
Без которого всегда принужден я быти.
(«Плач одного любовника», 1730).

Это был героический стих Тредиаковского. А его одический стих звучал так:

Новый год начинаем,
Радость все ощущаем!
Благодать изобильна,
От бога нам всесильна.
Щастием богом данны
Самодержицы Анны.
(«Песнь, сочиненная
на голос и петая пред
Анной Иоановною», 1733).

И вот Ломоносов присылает следующие стихи:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой,
Где ветр в лесах шуметь забыл;
В долине тишина глубокой.
Внимая нечто ключ молчит,
Который завсегда журчит
И с шумом вниз с холмов стремится.
Лавровы вьются там венцы,
Там слух спешит во все концы;
Далече дым в полях курится.
(«Ода на взятие Хотина», 1739).

Это было что-то новое, совсем не похожее на стихосложение Тредиаковского.

Письмо, посланное при оде, некоторое время считалось утраченным. Судьба его такова. Академики, которые большей частью

состояли из людей очень мало причастных к стихосложению и вообще к филологической науке (а если они имели отношение к филологии, то не к русской, а к немецкой), решили, что в этом письме может разобраться только один человек, а именно — элоквенции профессор Тредиаковский, и передали рукопись Ломоносова ему. Тредиаковский принял отчет Ломоносова за письмо, лично ему адресованное, и, увидев, что теоретическое обоснование, на котором строится система Ломоносова, расходится с его теорией, решил написать длинный ответ с разными доказательствами. Этот ответ он принес в Академию с тем, чтобы переслать Ломоносову. Академики, взвесив этот пакет, решили, что почтовые расходы по пересылке его превышают обычный бюджет Академии, и поэтому вернули письмо Тредиаковскому. Затем произошел пожар у Тредиаковского, и письмо Ломоносова сгорело. Но какая-то копия письма Ломоносова ходила по рукам и была опубликована после его смерти — в 1772 г. Правда, поскольку это была копия, там есть какие-то дефекты, внутренние противоречия, опечатки. Кое-где они легко исправляются, кое-где не так легко, но общий смысл «Письма о правилах российского стихотворства» довольно ясен.

Ломоносов исходил не только из сочинения Тредиаковского о стихосложении. В юности он учился по грамматике Смотрицкого, которая пыталась ввести метрическое стихосложение в русский язык (выше приводились стихи из грамматики Смотрицкого). И вот Ломоносов пришел к выводу, что до сих пор делаются попытки либо приспособить к русскому языку стихосложение, свойственное древним языкам (попытка Смотрицкого), либо сохранить во что бы то ни стало старый русский стих, заимствованный в польском стихосложении (эту попытку он усмотрел у Тредиаковского), т. е. у нас стараются сохранить и культивировать стихи, имеющие по своему существу нерусское происхождение и не соответствующие законам русского языка. Чтобы писать стихи на русском языке, нужно знать законы русского языка — вот исходное положение Ломоносова.

«Первое и главнейшее мне кажется быть сие: российские стихи надлежит сочинять по природному нашего языка свойству, а того, что ему весьма не свойственно, из других языков не вносить.

«Второе: чем российский язык изобилен и что в нем к версификации угодно и способно, того, смотря на скудость другой какой-нибудь речи, или на небрежение в оной находящихся стихотворцев, не отнимать; но как собственное и природное употреблять надлежит.

«Третие: понеже наше стихотворство только лишь начинается, того ради, чтобы ничего неугодного не ввести, а хорошего не оставить, надобно смотреть, кому и в чем лучше последовать». («Письмо о правилах российского стихотворства»).

Итак, основные правила Ломоносова: изучить природу рус-

ского языка; не стеснять русского языка в его возможностях, и поэтому не следовать тем примерам, которые, может быть, для других языков и годятся, но которые стесняют свободу русского языка; и затем отказаться от всяких традиций, потому что стихотворство еще в младенчестве, в нем еще не укрепилась какая-то система, и надо начинать сначала; надо посмотреть, что хорошо и что худо — худому не следовать, а хорошему подражать.

Прежде всего Ломоносов обращается к грамматике Смотрицкого и указывает, что эта грамматика построена на искусственном и не соответствующем действительности делении русских слогов на долгие и краткие (количественно долгие, т. е. на длительные и скорые), что такого явления в русском языке нет, а в русском языке «те только слоги долги, над которыми стоит сила», т. е., что у нас ударение экспираторное, ударение, состоящее в усилении одного слога, ударного, в сравнении с другим, неударным. Ломоносов, подобно Тредиаковскому, продолжает пользоваться терминами долготы и краткости, но не в латинском и греческом смысле, а в смысле ударности и неударности слогов.

Далее, Ломоносов обращается к легенде о том, что Овидий, когда был в Томах, писал свои стихи на каком-то старинном, якобы славянском, языке. Смотрицкий из этого умозаключал, что Овидий писал на этом славянском языке так же, как на латинском, т. е. долгими и краткими, и, следовательно, писал своими гекзаметрами и пентаметрами. Эти стихи Ломоносов отвергает, потому что они основаны на принципе, противоречащем природе русского языка. Ломоносов считает, что если бы Овидий стал писать на русском языке, он прежде всего услышал бы, что в русском языке нет долгих и кратких, а есть ударные и неударные. Поэтому, если бы Овидий свои собственные гекзаметры и пентаметры стал исполнять на русском или славянском языке, то он вместо своего дактиля употреблял бы такое сочетание слогов: один ударный и два неударных; а вместо спондея он стал бы употреблять: один ударный, один неударный, т. е. хорей. И вот Ломоносов в своем «Письме» дает образцы, как написал бы Овидий по-русски свои гекзаметры:

Щастлива красна была весна, всё лето приятно.
Только мутился песок, лишь белая пена кипела.

А пентаметры, т. е. элегический дистих, звучали бы так:

Как обличаешь, смотри больше свои на дела.
Ходишь с кем всегда, бойся того подопнуть.

Ломоносов в дальнейшем к гекзаметрам и пентаметрам не возвращался. Они приведены только как пример. Но любопытно, что позднее, когда гекзаметры и пентаметры вошли в практику

у нас, вошли в русский обиход, то они писались именно так, как построил их Ломоносов. Он первый дал образец гекзаметров и пентаметров, которые потом появились в произведениях Гнедича, Пушкина и других, но сам Ломоносов к ним уже не возвращался.

Полемизируя с Тредиаковским, Ломоносов находит, что всякие наши стихи должны писаться стопами, а не слогами: «...во всех российских правильных стихах, долгих и коротких, надлежит нашему языку свойственные стопы, определенным числом и порядком учрежденные употреблять. Оные каковы быть должны, свойство в нашем языке находящихся слов оному учит. Доброхотная природа как во всем, так и в оных, довольное России дала изобилие. В сокровище нашего языка имеем мы долгих и кратких речений не исчерпаемое богатство...» («Письмо о правилах российского стихотворства»).

Из всего этого Ломоносов заключает: почему, собственно, одни хореи хороши, а ямбы плохи? И хореи, и ямбы хороши. Кроме двусложных, можно употреблять и трехсложные — дактили и анапесты. Любые стопы у нас могут существовать, и только при употреблении этих стоп можно строить правильные стихи. Что касается традиции тринадцати или одиннадцати слогов, то это как раз дурная традиция и нам нечего за ней гоняться. Нам нужно писать стихи такие, чтобы они лучше звучали, не считаясь с тем, что когда-то писали стихи в 13 слогов: «...Российский наш язык не токмо бодростию и героическим звоном греческому, латинскому и немецкому не уступает; но и подобную оным, а себе купно природную и свойственную версификацию иметь может. Сие толь долго пренебреженное счастье, чтобы совсем в забвении не осталось, умыслил я наши правильные стихи из некоторых определенных стоп составлять, и от тех, как в вышеозначенных трех языках обыкновенно, оным имена дать». (Там же).

Дальше Ломоносов приводит эти стопы:

«Первый род стихов называю ямбическим, который из однех только ямбов состоит»

◡ —́ | ◡ —́ | ◡ —́ | ◡ —́
Белеет | будто | снег | лицом

Здесь мы имеем четыре ямба. Это — один размер. Другой размер — «анапестический»:

◡ ◡ —́ | ◡ ◡ —́ | ◡ ◡ —́ | ◡ ◡ —́
Начертан | многократ | но в бегущ | их волнах.

Здесь четыре анапеста подряд.

При этом Ломоносов считал в порядке теоретическом, что эти стопы — ямбические и анапестические — могут смешиваться

между собой. Поэтому можно соединять ямбы с анапестами в беспорядке. Он дает такой пример:

Во пи|щу себе |червей| хватать.

Следующие стихи — хореические, «что одни хореи составляют»:

Свет мой,| знаю, |что пыл| а ет.
Мне мо|я не | служит | доля.

Дальше идет дактилический размер, состоящий из одних дактилей:

Вьется кру|гами зми|я по тра|ве обно|вившись в раз|селине.

Так же как ямбы могут смешиваться с анапестами, хореи, по мнению Ломоносова, могут смешиваться с дактилями. Вот пример:

Ежель бо|ится,| кто не |стал бы | силен бе|змерно.

«Сим образом расположив правильные наши стихи, — пишет далее Ломоносов, — нахожу шесть родов... гекзаметров, столько ж родов пентаметров, тетраметров, триметров и диаметров», т. е. шестистопные стихи, пятистопные, четырехстопные, трехстопные и двухстопные.

Ломоносов говорит, что правильными он считает такие стихи, которые в чистом виде сохраняют эти стопы, не заменяя их ничем другим. Те стихи, где есть замены, он считает неправильными, вольными, но допускает их наряду с правильными.

«Неправильными и вольными стихами те называю, в которых вместо ямба, или хорея, можно пиррихия положить», т. е. он допускает только одну замену: вместо ямба или хорея — пиррихий:

Цветы | румян|ец ум|ножай | те.

Здесь вместо ямба — пиррихий (на третьей стопе). А вот другой пример из того же «Письма»:

Солнце|ва се |стра за |была.

Здесь вместо хорея — пиррихий (на второй стопе).

Эти стихи объявлены Ломоносовым неправильными по соображениям чисто теоретическим. Когда он писал первые стихи,

то старался подогнать их под свои теоретические соображения, т. е. писать чистыми ямбами, чистыми хореями. Но практика показала, что искусственная граница между правильными и неправильными стихами не имела никакого художественного значения. Поэтому в дальнейшем он свободно допускал стихи, называемые им вольными, среди стихов правильных. Так что это — несколько искусственное рационалистическое правило, не оправдавшееся на практике.

Дальше Ломоносов пишет о цезуре, следуя всё время за правилами Тредиаковского, который очень много написал о пресечении, или цезуре; она для него является первой приметой правильного стиха:

«Что до цезуры надлежит, оную, как мне видится, в средине правильных наших стихов употреблять и оставлять можно. Долженствует ли она в нашем гексаметре для одного только отдыху быть неотменно, то может рассудить всяк по своей силе. Тому в своих стихах оную всегда оставить позволено, кто одним духом тринадцати слогов прочитать не может. За наилучшие, велелепнейшие, и к сочинению легчайшие, во всех случаях скорость и тихость действия и состояния всякого пристрастия изобразить наиспособнейшие, оные стихи почитаю, которые из анапестов и ямбов состоят.

«Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять; однако, поднимаяся тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают». (Там же).

Здесь вот на что надо обратить внимание. Было уже сказано, что Ломоносов является сторонником теории, допускающей родство стоп. Что это за родство? Он считает родственными стопами, с одной стороны, хореи и дактили, с другой стороны — ямбы и анапесты. Эти стопы он считает родственными потому, что хорей от сильного слога переходит на слабый, т. е. это стопа нисходящего ритма — сверху вниз, от ударного к неударному. Дактиль — тоже стопа нисходящего ритма. А ямб и анапест — стопы восходящего ритма, от неударных к ударным. Теперь понятно, почему Ломоносов считал эти стопы между собой родственными, из-за чего вскоре начался довольно любопытный спор. С вопросом о стопе Ломоносов связывал эмоциональное, аффективное значение ритма. Вернемся еще раз к фразе:

«Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять; однако, поднимаяся тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают». И дальше: «Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах, что я в моей нынешней и учинил».

Значит, восхождение от низких слогов к высоким создает аффект торжественности, благородства, великолепия. «Очень также способны и падающие, или из хореев и дактилев составленные, стихи к изображению крепких и слабых аффектов,

скорых и тихих действий быть видятся. Пример скорого и ярого действия:

> Бревна катайте наверх, каменья и горы валите,
> лес бросайте, живучий выжав дух, задавите».
> (Там же)).

Это — нисходящие аффекты, где изображается скорость, торопливость и прочее.

Здесь поставлен вопрос об эмоциональном, или аффективном, восходящем и нисходящем ритмах. Это по существу является теоретическим заблуждением. Оно возникло потому, что подобную теорию Ломоносов встретил в немецкой метрике (она встречается в немецких учебниках даже теперь). Там стопы делятся на восходящие и нисходящие, и точно так же сообщается, что восходящие стопы имеют аффект величия, а нисходящие имеют другой аффект. Этим объясняется то, почему Ломоносов, указав на ямб, хорей, дактиль и анапест, совершенно опустил стопу амфибрахий. Действительно, в русских учебниках XVIII в. вы этой стопы не встретите, и именно потому, что она не принадлежит ни к типу восходящих, ни к типу нисходящих. Первый, кто заговорил об амфибрахии, это — Сумароков. А в учебниках мы встречаем этот термин только в XIX в.

Значит, среди прочих теоретических положений мы видим положение о восходящих и нисходящих стопах, причем этой стороне придавалось аффективное значение ритма.

Дальше в своем «Письме» Ломоносов переходит к вопросу о рифмах. Здесь он оспаривает преимущество женских, и только женских, рифм. Ломоносов пишет следующее: «Российские стихи красно и свойственно на мужеские, женские и три литеры гласные, в себе имеющие рифмы, подобные италианским, могут кончиться». Мы теперь эти «три литеры гласные в себе имеющие рифмы» называем дактилическими. Ломоносов принимал мужские, и женские, и дактилические рифмы и считал, что на русском языке можно пользоваться всеми тремя родами рифм. Почему же за женские рифмы так держатся поэты? «Оное правило начало свое имеет, как видно, в Польше, откуду пришед в Москву, нарочито вкоренилось». Следовательно, это чуждые и далекие нерусские правила, свойственные тому языку, в котором они родились, и не свойственные языку русскому, где слова иногда кончаются на ударение, иногда ударный слог — предпоследний, а иногда ударение падает даже дальше от конца слова. Зачем же стеснять богатство русского языка и принимать те правила, которые родились в системе другого языка? «Неосновательному оному обыкновению так мало можно последовать, как самим польским рифмам, которые не могут иными быть, как только женскими: понеже все польские слова, выключая некоторые односложные, силу на предкончаемом слоге имеют», т. е. для Ломоносова со-

вершенно ясно, что свойство польского языка, имеющего ударение на предпоследнем слоге, определило традицию женской рифмы. «В нашем языке толь же довольно на последнем и третием, коль над предкончаемом слоге силу имеющих слов находится: то для чего нам оное богатство пренебрегать, без всякия причины самовольную нищету терпеть, и только однеми женскими побрякивать, а мужеских бодрость и силу, тригласных устремление и высоту оставлять? Причины тому никакой не вижу, для чего бы мужеские рифмы толь смешны и подлы были, чтобы их только в комическом и сатирическом стихе, да и то еще редко, употреблять можно было? (Здесь Ломоносов намекает на одно из правил Тредиаковского, в котором Тредиаковский допускал мужские рифмы в комических и сатирических стихах, — *Б. Т.*) и чем бы святее сии женские рифмы: красовулях, ходулях, следующих мужеских: восток, высок, были? (Слова «красовулях», «ходулях» взяты из эпиграммы Тредиаковского, — *Б. Т.*)... по моему мнению, подлость рифмов не в том состоит, что они больше или меньше слогов имеют; но что оных слова подлое или простое что значат...», т. е. если слова высокие, то и рифмы высокие.

«...российские стихи также кстати красно и свойственно сочетоваться могут (т. е. соединяются в одно мужские, женские и дактилические рифмы, — *Б. Т.*), как и немецкие. Понеже мы мужеские, женские, и тригласные рифмы иметь можем, то услаждающая всегда человеческие чувства перемена оные меж собой перемешивать пристойно велит, что я почти во всех моих стихах чинил». И действительно, обратите внимание, что стихи Ломоносова, хотя бы, например, первая ода его, имеют разные рифмы:

Восторг внезапный ум пленил (мужская рифма)
Ведет на верьх горы высокой, (женская рифма)

т. е. в одном стихотворении соединены и мужские и женские рифмы, или, как Ломоносов говорит, сделано «сочетавание» этих рифм. «Подлинно, что всякому, кто одне женские рифмы употребляет, сочетание и перемешка стихов странны кажутся; однако ежели бы он к сему только применился, то скоро бы увидел, что оное толь же приятно и красно, коль в других европейских языках. Никогда бы мужеская рифма перед женскою не показалася, как дряхлой, черной и девяносто лет старой арап, перед наипокланяемою, наинежною и самым цветом младости сияющею европейскою красавицею». Это уже прямо направлено против Тредиаковского.

Свое «Письмо о правилах российского стихотворства» Ломоносов кончает примерами. Поскольку он придерживался теории восходящих и нисходящих ритмов, то он дает примеры восходящих и нисходящих размеров отдельных стихов, т. е. смешивает свободно хореи с дактилями, а ямбы с анапестами.

Вот тетраметры (анапесты и ямбы), т. е. четырехстопные стихи:

На восходе солнце как зардится,
Вылетает вспыльчиво хищный вcток,
Глаза кровавы, сам вертится,
Удара не сносит север в бок...

В дальнейшем Ломоносов таких стихов не писал.

Вот «вольные вставающие тетраметры»:

Одна с Нарциссом мне судьбина,
Однака с ним любовь моя.
Хоть я не сам тоя причина,
Люблю Миртиллу, как себя.

А вот «вольные падающие тетраметры» (они состоят из хореев и дактилей):

Нимфы окол нас кругами
Танцовали поючи,
Всплескиваючи руками,
Нашей искренной любви
Веселяся привечали
И цветами нас венчали.

Здесь — чистые хореи, в которых присутствуют и пиррихии.

Наконец, трехстопный ямб:

Весна тепло ведёт,
Приятной запад веет,
Всю землю солнце греет:
В моем лишь сердце лёд,
Грусть прочь забавы бьёт.

Такова была теория Ломоносова. В противоположность Тредиаковскому, который был, конечно, в гораздо большей степени теоретик, чем поэт, Ломоносов в своей поэтической практике был больше поэт, чем теоретик. Он написал свое полемическое «Письмо», а потом к теории стиха никогда не возвращался. Зато в своей практике он значительно усовершенствовал тот стих, на который он ориентировался, и дал довольно богатые образцы русского нового стиха. Собственно говоря, с Ломоносова и пошла новая русская поэзия. Формы, которые указал Ломоносов, это те же самые формы, которыми в большей части случаев пользовался Пушкин и позднейшие поэты.

Когда Ломоносов вернулся из-за границы, началось уже непосредственное общение его с Тредиаковским и непосредственная полемика с ним. Вскоре наряду с Тредиаковским и Ломоносовым появился еще поэт — Сумароков, который сначала писал силлабические стихи, потом под влиянием Тредиаковского стал писать новые стихи в соответствии с трактатом Тредиаковского, и затем стал писать стихи, подражая Ломоносову. И вот

образовалось как бы два мнения: одно мнение, представленное одним Тредиаковским, который придерживался своей старой теории, а другое мнение — это мнение, представленное Сумароковым и Ломоносовым, которые некоторое время образовывали поэтическое содружество. Тредиаковский довольно быстро отступил от некоторых положений своего первого трактата, а именно — он согласился с тем, что и короткие стихи следует писать стопами и что вообще стопы нужны не только для того, чтобы отличить хорошие стихи от плохих, но что они обязательны, и стопами надо писать стихи разных размеров. Мало того, он согласился с тем, что можно соединять мужские и женские стихи. Правда, он пытался все-таки сохранить свои 13 слогов, и поэтому его стихи мужские и женские, писанные так называемым героическим стихом, имеют несколько особенный характер. А как слагались 13 слогов?

–́ ◡ | –́ ◡ | –́ ◡ | –́ ‖ –́ ◡ | –́ ◡ | –́ ◡

Как же сделать этот стих мужским, не меняя количества слогов? И он изобрел такой способ — переставлял полустишия:

–́ ◡ | –́ ◡ | –́ ◡ ‖ –́ ◡ | –́ ◡ | –́ ◡ | –́

Вот пример:

Негде Во́рону унесть сыра часть случилось;
На́ дерево с тем взлетел, кое полюбилось.
Оного Лисице захотелось вот поесть;
Для того́, домочься б, вздумала такую лесть!
(«Ворон и лисица», 1752).

Пара одних стихов, пара — других. Количество «13» было спасено, но признана возможность сочетать стихи женского окончания со стихами мужского окончания.

Что еще осталось у Тредиаковского — это его тяготение к хореическим стихам. Он стал признавать и ямбы, а хореи все-таки предпочитал.

И вот возник спор вокруг ямбов и хореев. Для разрешения этого спора было устроено соревнование трех стихотворцев. Это было в 1744 г., через 9 лет после издания «Нового и краткого способа к сложению российских стихов» Тредиаковского. Они решили взять один псалом (143-й) и переложить его в стихи, чтобы посмотреть, у кого выйдет лучше: у сторонников ямбов (Ломоносова и Сумарокова) или у сто́ронника хореев (Тредиаковского). Вот образцы этих трех переложений.

Первое переложение Сумарокова:

Благословен творец вселенны,
Которым днесь я ополчен!
Се руки ныне вознесенны,
И дух к победе устремлен:
Вся мысль к тебе надежду правит;
Твоя рука меня прославит.

А вот как перелагал псалом Тредиаковский хореями:

Крепкий, чудный, бесконечный,
Полн хвалы, преславный весь,
Боже! Ты един превечный,
Сый господь вчера и днесь:
Непостижный, неизменный,
Совершенств пресовершенный,
Неприступно окружен
Сам величества лучами,
И огньпальных слуг зарями,
О! будь ввек благословен.

Переложение 143-го псалма ямбами, сделанное Ломоносовым, звучало так:

Благословен господь мой бог,
Мою десницу укрепивый
И персты в брани научивый
Сотреть врагов взнесенный рог.

Для того, чтобы заинтересовать общественное мнение, эти три оды были изданы вместе, отдельной брошюрой, в 1744 г. и им было предпослано предисловие. Предисловие писал Тредиаковский; в нем со всем педантизмом объективного профессора он изложил довольно точно мнения всех трех спорщиков. В этом издании мы имеем первый образец литературного диспута — диспута по вопросу о хореях и ямбах. Тредиаковский излагает точку зрения сторонников ямбов и свою точку зрения. Между прочим, оды были изданы анонимно и мнение высказывалось анонимно. Но легко узнать, о чьем мнении идет речь.

В предисловии Тредиаковского, изложившего свою теорию и взгляды противников, для нас представляют интерес мнения Ломоносова и самого Тредиаковского. Что касается мыслей Сумарокова, которые здесь изложены на третьем месте, то они ничего нового в сравнении с мыслями Ломоносова не дают.

Конечно, в этом предисловии чувствуется автор, т. е. второе мнение изложено наиболее распространенно и убедительно, но тем не менее достаточно объективно изложено мнение Ломоносова.

Вот как излагает Тредиаковский мотивировку Ломоносова в пользу ямбического стиха (Тредиаковский говорит «некоторой из них», но речь идет о Ломоносове):

«Некоторой из них такое имел мнение, что стопа, называемая и а м б, высокое сама собою имеет благородство, для того, что она возносится снизу вверьх, отчего всякому чувствительно слышна высокость ее и великолепие, и что, следовательно, всякой героической стих, которым обыкновенно благородная и высокая материя поется, долженствует состоять сею стопою; а х о р е й, с природы нежность и приятную сладость имеющий сам же собою, по его мнению, должен токмо составлять элегиче-

ской род стихотворения, и другие подобные, которые нежных и мяхких требуют описаний, потому что он сверьху вниз упадает, чем больше показывает нежную умильность, нежели высоту и устремительное течение».

Итак, эта теория основана на том, что существуют восходящие и нисходящие стопы. Поскольку в ямбе сначала мы имеем неударный слог, а затем ударный, то эта стопа именуется восходящей стопой. Такое ритмическое движение снизу вверх Ломоносов рассматривает как движение, несущее в себе некую эмоциональную зарядку, — именно зарядку, характеризуемую высокостью и великолепием (а поэзия Ломоносова воплощала в себе именно «высокость»). Между тем хорей, у которого обратное ритмическое движение — от ударного слога к неударному, имеет другую эмоциональную зарядку, характеризуемую нежностью и приятной сладостью (характерными для поэзии Сумарокова). Это противопоставление, с одной стороны — высокость, а с другой стороны — нежность, вообще характерно для классификации лирических форм в XVIII в.

Чтобы уловить идею Ломоносова, надо отметить, что в структуре самой стопы он видел основу эмоционального характера того или иного размера. Ему возражал Тредиаковский. Возражение его довольно длинное, и я ограничусь только некоторыми выдержками, наиболее существенными, чтобы уловить его идею:

«Другой прекословил сему и предлагал, что никоторая из сих стоп сама собою не имеет как благородства, так и нежности; но что всё зависит токмо от изображений, которые стихотворец употребляет в свое сочинение...»

Иначе говоря, первое положение Тредиаковского — это то, что сама по себе стопа ничего не характеризует в смысле эмоционального значения данного стихотворения; эмоция не зависит от того ритма, который выбирается, а единственно «от изображений», т. е. от тематики, и, как он потом поясняет, всё зависит от самих слов: если слова будут благородные, то стихотворение будет возбуждать эмоции высокого и благородного порядка, если слова будут нежные, то стихотворение будет вызывать нежные эмоции. Итак, первое положение Тредиаковского — это полное отрицание эмоционального значения ритма. Мы увидим, что по существу они оба были неправы. Отрицать вообще значение эмоциональной характеристики ритма нельзя. Если бы ритм не имел определенного эмоционального характера, то было бы безразлично употребление любых ритмов в любых жанрах. Между тем история поэзии показывает, что определенные ритмы употребляются в определенных условиях. Следовательно, какая-то связь между темой, ее разработкой и характером избираемого ритма имеется. Но такое узкое понимание, что внутри самой стопы имеется предпосылка к той или другой эмоции, конечно, не совсем верно, и критика Тредиаковского, направленная именно против этого положения, до известной

степени справедлива, хотя она не уничтожает общего положения, что каждый ритм обладает какой-то потенциальной эмоциональной окраской. Конечно, это не надо узко понимать. Это не значит, что определенный ритм годится только для совершенно узких тем и эмоций. На самом деле в каждом ритме имеются разные возможности, хотя они и ограничены. К этому вопросу мы еще вернемся при описании отдельных размеров и их судеб в русской поэзии.

Но сама по себе структура стопы еще недостаточна для того, чтобы определить эмоциональное значение ритма, и в этом отношении критика Тредиаковского правильна, хотя исходная точка зрения его неправильна. Критика правильна потому, что аргумент, выдвинутый Ломоносовым, был не совсем справедлив. Вот, что говорил дальше Тредиаковский:

«Сие он утверждал еще, что хорей и иамб коль себе ни противны диаметрально, для того что первый состоит из долгого да краткого слогов, а второй из краткого да долгого; однако сие их сопротивление друг другу не толь есть неприятельское явно, чтобы они не имели между собою согласия и дружбы тайно.» Т. е., хотя структуры этих стоп как будто противоположны, но не абсолютно противоположны, «...ибо чистым иамбом состоящий стих, ежели токмо один самый первый слог сего стиха тише обыкновенного голосом произнесется, имеет состоять в тож самое время чистым хореем, також, буде стих составлен чистым хореем, то тишайшим произношением первого его одного токмо слога, составится он совокупно чистым иамбом». Это может показаться непонятным, но на самом деле вещь довольно простая. Тредиаковский хотел сказать, что если из ямбического стиха вычесть первый слог (как он говорит: «произнести его тишайшим образом»), то мы получим хореический стих. Так, например, в стихе Сумарокова:

Меня объял чужой народ

если вместо «меня» поставить один слог, скажем — славянское «мя», мы получим такой стих:

Мя объял чужой народ,

т. е. стих хореический. Или:

Ты с тверди длань простри высокой.

Если «ты» отбросить, то получится:

С тверди длань простри высокой,

т. е. опять хореический стих.

Точно так же, если отнять от хореического стиха один слог, то мы получим стих ямбический. В этом отношении Тредиаков-

ский прав: внутренняя структура, последовательность слогов в самом стихе одинакова и в ямбе, и в хорее. Следовательно, внутренние стопы не могут оказать влияния на эмоциональный характер стиха. Правда, здесь мы делаем довольно болезненную операцию стиха, мы «тишайшим голосом» произносим первый слог, а между тем каждый слог имеет свое значение, и зачин стиха (будет ли он ямбический или хореический) может оказать влияние на эмоциональный характер стиха. Разбивая положение Ломоносова о том, что в каждой стопе уже заложена эмоциональная окраска, Тредиаковский все-таки проделывает операцию, которую непозволительно проделывать со стихом, — отбрасывает первый слог, слог зачина, который может оказать влияние на всю фразу. Ведь в фразе самыми ответственными и выразительными местами являются зачин и концовка, так что этих мест трогать безболезненно для общей структуры нельзя.

То, что Тредиаковский говорит дальше, не имеет большого принципиального значения. Он спорит, например, с тем положением, что высокому противостоит нежное, т. е., если ямб высок, то хорей должен быть обязательно нежен. Если они противоположны, то высокому и благородному противостоит вовсе не нежность, а низость и подлость. Самое противопоставление высокого и нежного кажется Тредиаковскому неправильным. Это спор чисто схоластический, потому что эти две эмоции противопоставлялись в самой русской поэзии; таково было нормальное противопоставление внутри поэзии, а чисто логические выкладки не годятся, когда речь идет о реальном историческом положении, существующем в поэзии. Но вот другой аргумент, пожалуй, достаточно сильный, показывающий, что эмоциональная зарядка ритма заключается не в том, в чем видел ее Ломоносов. Тредиаковский рассуждает так: а как «Илиада» и «Энеида» — какого это строя поэмы, высокого или нежного? Конечно, высокого, ведь это поэмы героические, следовательно, они должны быть написаны восходящим размером. А так как там доминирует трехсложный размер, то из того, что этот размер должен быть восходящим, следует, что поэмы эти должны были быть писаны анапестом. В действительности же — в поэмах противоположная стопа, совершенно нисходящая (дактиль). И если бы нисходящий ритм действительно рисовал бы нежность, то «Илиада» и «Энеида», где доминируют дактили, были бы поэмами не героическими, а какими-то другими, вызывающими в нас эмоцию нежности.

Это довольно сильный аргумент у Тредиаковского, потому что он базируется на исторических фактах и показывает, что на самом деле момент восхождения или нисхождения внутри отдельной стопы сам по себе не дает никакой характеристики целому стиху. Самая структура отдельной стопы еще не характеризует эмоционального характера стиха.

Дальше Тредиаковский пишет: «К тому ж, как восхождение, или вознесение в иамбе не непрерывное, но токмо вскок смешанный с скоком, так в хорее нисхождение, или ниспадение не все продолжающееся, но также скок смешанный с вскоком». Он пользуется здесь несколько непривычными для нас терминами, называет восхождение, т. е. переход от неударного к ударному, «вскоком», а нисхождение, т. е. переход от ударного к неударному, — «скоком». Здесь есть опять-таки некий резон, т. е. это не что иное, как развитие первой идеи Тредиаковского, что ямбы и хореи не противоположны, что, отняв от ямба первый слог, получим хорей, и, отняв от хорея первый слог, получим ямб. Здесь вот какой резон, который, между прочим, игнорировали в дальнейшем теоретики нашего стиха, а именно, что стопа не есть какая-то изолированная ячейка, что нельзя считать деление на стопы реальным делением на отдельные организмы, которые один за другим следуют, а это есть определенный закон чередования слогов. Когда мы говорим «ямб», то тем самым определяем некий закон чередования слогов: у ямба первый слог является неударным, второй ударным, а у хорея — первый слог ударный, второй неударный. Но дальше они представляют собой волнообразное движение, смену одного ударного одним неударным, т. е. опять-таки внутренняя структура стиха одинакова и, следовательно, если имеются какие-то эмоциональные особенности того и другого размера, то они не зависят от внутренней структуры, т. е. от структуры некой абстрактной стопы, потому что в стихе нет абстрактной стопы, а есть непрерывная последовательность слогов того или другого качества.

Но Тредиаковский игнорирует тот факт, что зачин может дать некий эмоциональный ключ к дальнейшей последовательности и что начать с неударного слога — одно, а начать с ударного слога — другое.

Вот в чем была сущность этого спора. Спор очень любопытен, потому что он ставит такой вопрос, который до сих пор теоретически не разработан, но который всё время занимает теоретиков стиха, т. е. вопрос о выразительном значении ритма. Ритм тоже сам по себе что-то выражает, т. е. какой-то элемент выразительного стиха падает на ритмическую структуру стиха, но загадку этого никто убедительно до сих пор не разгадал. Между тем вопрос поставлен был уже в то время, как только стали появляться тонические стихи в русской поэзии.

Таковы были споры в среде поэтов, которые перешли на позиции тонического стихосложения. Надо сказать, что сам Тредиаковский к этому времени уже стоит в основных своих положениях на точке зрения Ломоносова. Вспомним, что говорит Тредиаковский в первом своем трактате «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735 г.). Он утверждает, что короткие стихи, ниже 11 слогов, не подлежат никакой стопной структуре, они должны писаться силлабическим размером,

тогда как сам переложение псалма пишет четырехстопным хореем:

Крепкий, чудный, бесконечный,
Полн хвалы, преславный весь.

Сколько здесь слогов в стихе? Семь. Вот уже первое отступление: стих Тредиаковский строит по системе стоп, стих хореический, а не чисто силлабический.

А какие стихи писал Тредиаковский до Ломоносова?

Ода «На сдачу города Гданска» (1734), созданная тогда, когда теория Тредиаковского уже сложилась, написана силлабическими стихами, хотя как раз тот размер, которым он пишет, легко мог бы подчиниться ямбической схеме:

Кое трезвое мне пианство[1]
Слово дает к славной причине?
Чистое Парнасса убранство,
Музы! не вас ли вижу ныне?
И звон ваших струн сладкогласных,
И силу ликов слышу красных;
Всё чинит мне речь избранну.
Народы! радостно внемлите;
Бурливые ветры! молчите:
Храбру прославлять хощу Анну.

От этого размера Тредиаковский потом решительно отказался. Когда в 1752 г. он издал сборник своих стихотворений, то «Оду на сдачу города Гданска» сделал хореической, сохранив те же самые слова. Размер этот появился у Тредиаковского под влиянием Ломоносова, которому, как мы видим, в одном пункте Тредиаковский уже уступил.

Но ему пришлось в своих уступках пойти и далее. Тредиаковский считал, что в русских стихах возможны только женские рифмы, только такое окончание стиха, в котором последнее ударение падает на предпоследний слог стиха. В «Оде на сдачу Гданска» мы это и видим:

Кое трезвое мне пианство
Слово дает к славной причине!
Чистое Парнасса убранство,
Музы! не вас ли я вижу ныне?

---

[1] «Трезвое пианство» является заимствованной метафорой. Дело в том,
что основой для данной оды послужила французская ода Буало «Ode sur la
prise de Namur», где употреблено выражение «docte ivresse» («Quelle docte
et sainte ivresse») речь идет не о пьянстве в грубом смысле, а о поэтическом
упоении, опьянении. Тредиаковский перевел «ivresse» словом «пианство», по-
тому что в русском языке не было соответствующего эквивалента, и придал
слову «пианство» такой эпитет, как «трезвое». При переделке Тредиаковский
учел критику, которой подверглось это выражение, и заменил другим: «стран-
ное пианство».

Пианство — *убранство* — женские рифмы; *причине* — *ныне* — женские рифмы и т. д. Значит, все стихи были женскими, оканчивались на женские рифмы.[1]

А если мы возьмем уже приведенные выше его стихи из переложения псалма 143-го, то увидим, что здесь смешаны женские и мужские рифмы:

Крепкий; чудный, бесконечный,
Полн хвалы, преславный весь,
Боже! Ты един превечный,
Сый господь вчера и днесь...

Бесконечный и *вечный* — женские рифмы; *весь* и *днесь* — мужские рифмы. Следовательно, применяется уже закон чередования, который Тредиаковский раньше именовал мерзким и гнусным. При этом мужские стихи на слог короче женских. И в этом пункте, как мы видим, Тредиаковский уступил Ломоносову.

В 40-х годах Тредиаковский сходит со своих позиций и идет вслед за Ломоносовым. Но в некоторых пунктах Тредиаковский старается удержать самостоятельную позицию и не подчиняться теории Ломоносова. В частности, у Тредиаковского осталось тяготение к хореям, которое возникло в тот период, когда он реформировал 13-сложный силлабический стих.

Так обстояло дело на первой стадии полемики Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова. Если мы обратимся теперь к тем поэтам, которые в это время писали силлабические стихи, то мы увидим, что книжка Тредиаковского оказала некоторое влияние и на силлабиков. Крупнейшим силлабическим поэтом в те годы был Кантемир. Он и после этого продолжал писать силлабические стихи, но трактат Тредиаковского оказал на него некоторое влияние. Это влияние сказалось прежде всего в том, что Кантемир переделал старые редакции сатир согласно своим новым идеям, а эти новые идеи отчасти были подсказаны теорией Тредиаковского. Мы имеем свидетельство непосредственной реакции Кантемира на трактат Тредиаковского. Кантемир в это время уже был нашим посланником в Англии, а затем во Франции, так что был несколько оторван от русской жизни и очень поздно получил трактат. Его ответ относится примерно ко второй половине 1740 г., а напечатан он был впервые в 1744 г. в приложении к переводу Горациевых посланий, сделанному Кантемиром. Этот документ имеет такой заголовок: «Письмо Харитона Макентина, содержащее правила русского стихосло-

[1] Вот эта ода в позднейшей переделке:

Кое странное пианство
К пению мой глас бодрит!
Вы, Парнасское убранство,
Музы! ум не вас ли зрит?
Струны ваши сладкогласны,
Меру, лики слышу красны;
Пламень в мыслях восстает.
О! народы все внемлите;
Бурны ветры! не шумите!
Анну стих мой воспоет.

жения». «Харитон Макентин» — перестановка букв «Антиох Кантемир» (но здесь оказывается лишнее *н* и поэтому предлагают читать «Макетин»), своеобразный псевдоним. В этом письме Кантемир довольно комплиментарно оценивал книгу Тредиаковского, потому что не увидел в ней ничего существенно нового, кроме некоторых советов. Не все эти советы Кантемир считает достаточно основательными. В общем вот что он признает и что отразилось на его дальнейшей поэтической практике. Вспомним тринадцатисложный стих: — — - - - - — || - - — - — ◡
В нем ударения были совершенно свободны, могли падать на любой слог, но появилось тяготение к тому, чтобы кончать стих женской рифмой; а что касается первого полустишия, то здесь ударения ставились свободно. И в первой редакции первых пяти сатир и IX сатиры у Кантемира нет никакого особенного правила к постановке последнего ударения первого полустишия. А теперь он уже пишет о тринадцатисложном стихе следующее: «Слоги первого полустишия по четвертый могут быть долгие и короткие, как ни случатся...», т. е. здесь силлабическое правило свободы постановки ударных и неударных слогов в любое место сохраняется. А относительно трех последних слогов он говорит: «...но неотменно нужно, чтоб или с е д ь м о й был долгий или п я т ы й. И в сем последнем случае — чтоб ш е с т о й и с е д ь м о й были короткие». Он предлагает два варианта для первого полустишия: либо окончание мужское, либо дактилическое, и отрицает то самое окончание, которое следовало из польской системы; в польской системе была обязательна женская рифма, ударение на шестом слоге, а здесь либо на пятом, либо на седьмом, только не на шестом. Польская традиция окончательно изгонялась из русского стиха. Что касается второго полустишия, то о нем Кантемир пишет:

«Второго полустишия п р е д п о с л е д н и й слог всегда должен быть долгий; так, что ежели рифмами пишется, то была бы она неотменно двухсложная (т. е. женская, — *Б. Т.*), ибо мне мнится, что тупые рифмы (т. е. мужские, — *Б. Т.*) в таких стихах весьма уху несносны». Значит, Кантемир утверждал необходимость женской рифмы (в чем особенной новинки не было), а для первого полустишия он выдумал новое правило. Он считал, что рифма звучит лучше, если два предшествующих слога будут неударные. Отчасти эта мысль могла быть ему подсказана Тредиаковским, потому что Тредиаковский культивировал хореическое ударение. Но структуре хореической Кантемир не уступил и остался на позициях силлабического стиха. Кантемир и не согласился с Тредиаковским, и тем не менее кое-что из его трактата вынес, и под влиянием этого стал переделывать свои ранние стихи по новой системе. По этой системе были переделаны первые шесть сатир, а начиная с VIII он стал писать их по-новому. Так что по стиху Кантемира можно сказать, к какому периоду его поэтической деятельности этот стих относится: для

первого периода поэтической деятельности нет закона обязательных дактилических или мужских окончаний первого полустишия, а для второго периода это обязательно. Вот как стали звучать его стихи:

Тот в сей жизни лишь блаже́н, | кто малым доволен,
В тишине знает прожи́ть, | от суетных волен
Мыслей, что мучат други́х, | и топчет надежну
Стезю доброде́тели | к концу неизбежну.
(Сатира VI).

Мы видим, что некоторое влияние оказал Тредиаковский и на структуру силлабического стиха. Но стих силлабический — стих умирающий. И даже реформированный силлабический стих не мог противостоять тому стиху, которым в это время пользовались Ломоносов и Сумароков. Тредиаковский был оттеснен ими на задний план, вскоре ушел из Академии, стал заниматься переводами, и сошел со сцены. А с Кантемиром умерла русская силлабика, и больше силлабический стих не возобновлялся в русской поэзии. Были эпигоны, но они были настолько третьестепенными, что никто их не замечал. Русская поэзия стала развиваться по путям, указанным Ломоносовым и поддержанным Сумароковым.

Итак, силлабические стихи уходят в прошлое. Впрочем, надо сказать, что в «Письме» Кантемира, или Макентина, есть еще некоторые идеи, которые затем повлияли на Тредиаковского. До сих пор речь шла только о рифмованных стихах. Впервые А. Кантемир заговорил о возможности нерифмованного стиха. Вообще его «Письмо» начинается с того, что он разделяет русское стихосложение на три формы: 1) наподобие греческой системы, но без рифмы (до сих пор, — говорит он, — как правило, мы таких стихов не знаем); 2) свободные стихи тоже силлабические (по его убеждению — безрифменные); 3) стихи с рифмами. При этом Кантемир доказывал, что нерифмованные стихи могут иметь такое же значение в русской поэзии, как и рифмованные. Эту идею о нерифмованных стихах Тредиаковский также усвоил, и затем, когда он переводил гекзаметром разные произведения, то решительным образом выступал против рифмы. Вот как он презрительно говорит о рифме в «Предъизъяснении об ироической пииме», т. е. в предисловии к поэме «Тилемахида»: «Коль бы стихи с рифмами не гремели, в начале своем и средине, мужественною трубою, но на конце они пищат токмо и врещат детинскою сопелкою. Согласие рифмическое отроческая есть игрушка, недостойная мужеских слухов. Вымысел сей оледенелый есть готический, а не эллинское и латинское, благорастворенным жаром блистающее и согревающее окончательство». Итак, Тредиаковский стал считать, что наиболее благородные стихи — это стихи без рифмы, а рифма — это игрушка готического изобретения.

Всё это надо принять во внимание, чтобы осмыслить окончательный трактат Тредиаковского — тот трактат, который он приложил к сборнику своих стихов, изданному в 1752 г. Он предпослал этот трактат целому ряду таких произведений (сначала переводных, а потом оригинальных), которые говорят о поэзии, о стихосложении. В частности, здесь напечатан «Способ к сложению российских стихов» с указанием, что это не тот «Способ», который был издан в 1735 г., потому что дальше следуют слова: «Против выданного в 1735 годе исправленный и дополненный».

Это было первое более или менее законченное изложение теории русского тонического стиха, так как она сложилась под совместным действием и взглядов Тредиаковского, и взглядов Ломоносова, и отчасти Сумарокова. Идеи Тредиаковского не получили дальнейшего распространения. Разве только в конце XVIII — начале XIX в. в учебниках мы кое-где находим простое переложение этого «Способа» Тредиаковского, а на практику этот способ оказал очень малое влияние.

Здесь уже нет той мысли, что в русской поэзии возможны только силлабические стихи. Здесь тонический принцип проведен абсолютно через все размеры. Значит, и короткие и длинные в одинаковой степени считаются по стопам, а не по слогам. Конечно, кое-что, принадлежащее именно Тредиаковскому, здесь сохранилось. В частности, он никак не может разделаться со старым, реформированным им силлабическим тринадцатисложным размером. Этот стих он еще считает возможным употреблять, и поэтому свою теорию стиха начинает именно с описания этого стиха, только именует он его «гексаметром хореическим». В 1735 г. он говорил, что здесь могут быть любые размеры, но лучше, если будет хорей, а в 1752 г. — что этот стих должен состоять из хореев. Всех правил, установленных Тредиаковским, приводить не стоит. Вкратце они сводятся к следующим высказываниям: «Стиха гексаметра хореического женского, первое полстишие долженствует состоять тремя стопами и долгим слогом, который есть пресечением, во второе, имеющее двусложную рифму, тремя токмо, из них последняя стопа и есть рифма». Иначе говоря, вот как дает Тредиаковский структуру этого стиха:

–́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ || –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪

Мы бы сказали, в первом полустишии здесь четыре стопы, но он считал три, потому что на четвертой стопе только один слог, а затем три стопы хорея:

Делом | бы од|ним сти|хи || не бы| ли на | диво;
Знайтесь | с дружны|ми люды|ми || живу|чи прав|диво.

Вот каким образом надо писать хореические стихи. Как же быть, если нужно сделать мужской стих? Тогда, говорит он,

надо переставить: «Напротив того, хореического мужского стиха первое полстишие состоять имеет тремя стопами равно; и тре- тиею окончавать слово для пресечения; а второе, имеющее одно- сложную рифму, тремя и долгим слогом, который и составит рифму». И получаются такие стихи:

Многи|мы тво|реньми || мудрость| изоб|раже|нá
Та стя|хами |смертным || в пользу |предвоз|веще|на.

Иначе говоря, его структура такова:

–́ ◡ | –́ ◡ | –́ ◡ –́ ◡ | –́ ◡ | –́ ◡ | –́ –́

Это и есть тот диковатый стих, которым начал писать Тредиаковский, державшийся за свои реформированные 13-сложные стихи, и пример которого приводился.

Теперь другой пример: гекзаметр ямбический. Это уже тот размер, которым писал Ломоносов и другие и который продержался на протяжении всего XIX в. Это уже живой стих, а не архаический, каким является гекзаметр хореический. Это уже настоящий стих, который состоит из трех ямбов в первом полустишии. Если мужской стих, он оканчивается так:

◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –́ || ◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –́

Если женский стих, то к нему прибавляется один неударный слог:

◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –́ | ◡ –́ ¦ ◡ –́ | ◡ –́ ◡

«Ясно, что гексаметр иамбический мужеский есть акаталектик, то есть цельный и совершенный всеми стопами: но женский гиперкаталектик, то есть имеющий слог лишний сверх полного шестистопного числа» (т. е. в мужском 12, а в женском 13 слогов, т. е. неравное число).

Значит, этот стих уже у Тредиаковского явился под влиянием Ломоносова. Однако он отмечает, что и в хореическом, и в ямбическом стихе допустима замена отдельных стоп пиррихиями. Это то, что сначала отрицал Ломоносов, а потом на практике и сам стал применять. Вдохновившись идеей восходящих и нисходящих стоп, хотя Тредиаковский и отрицал за ними эмоциональное значение, он вводит понятие гекзаметра анапесто-ямбического. Вот что он пишет: «Сей стих нового изобретения, и есть он подражание дактило-хореическому».

Значит, дактило-хореический, с одной стороны,— нисходящий, и анапесто-ямбический, с другой стороны, — восходящий. Что такое дактило-хореический и что такое анапесто-ямбический стих? Анапесто-ямбический стих — это произвольное соединение анапестов и ямбов. Например:

Оты|ди премер|зка мольба || приноше|ние прочь|нечестиво.

Здесь Тредиаковский действует без особенного правила, лишь бы все стопы были восходящими. Эта родственность стоп

анапестов и ямбов была усвоена Тредиаковским и имеет источником, конечно, письмо Ломоносова. Вот как Тредиаковский описывает этот стих: «Состоит сей стих шестью стопами и на конце кратким слогом; так что в первой степени может быть анапест или иамб (а вместо иамба пиррихий), во второй анапест, или иамб, или пиррихий, в третьей непременно или анапест, или иамб, а отнюдь не пиррихий, да и оканчавать слово пресечением. В четвертой и пятой анапест, или иамб, или пиррихий; но в шестой непременно анапест и по нем слог краткий».

Что вместо первой стопы может быть пиррихий, последний перед цезурой слог обязательно должен быть ударным, оспаривали многие, в частности Сумароков, который доказывал, что не обязательно, чтобы перед цезурой стоял ударный слог.

В гексаметре дактило-хореическом обратное движение, т. е. он состоит из дактилей и хореев. При этом Тредиаковский писал так: «Сей стих есть подражание греческому и римскому. Наш язык и к нему сроден: а искусные люди находят, что и ему можно дать место между нашими стихами и еще лучше любуются им, нежели нашими обыкновенными хореическими и иамбическими. Без сомнения, привыкшим к движению латинских стихов любоваться им имеют; но все прочии и не столько и не так, для того что в нем и ход устремителен, и нет рифма».

Он хочет сказать, что только знатоки ценят этот стих, а другие не будут ценить, потому что рифмы нет и ритм несколько утомительный. Вот структура этого стиха:

–́ ∪ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ‖ ∪ ∪ –́ ∪ ∪ ′ ∪ ∪ –́ ∪

Как видим, здесь обязательно ударение на третьем месте и обязательно окончание с дактилем и хореем, а остальные стопы могут быть либо дактилическими, либо хореическими, а на худой конец может быть поставлен пиррихий. Это тот дактило-хореический гексаметр, которым Тредиаковский писал большие поэмы, в частности «Тилемахиду» (переложение в стихи прозы Фенелона «Приключения Телемака»). Но гексаметры Тредиаковского были очень тяжелы, настолько, что над ними смеялись, их всегда приводили как образцы тяжелых, невыносимых стихов. Например:

> Буря внезапна вдруг возмутила небо и море,
> Вырвавшись ветры свистали уж в верьях и парусах грозно:
> Черные волны к бокам корабельным как млат приражались,
> Так что судно от тех ударов шумно стенало.

Такие гексаметры в бесконечном количестве писал Тредиаковский. Вместо того чтобы пропагандировать их, он, наоборот, отвратил от них многих. Гексаметры Тредиаковского цитировались как образцы неуклюжие и нелепые. Дискредитированы они были надолго.

Одним из первых, кто стал возражать против дискредитации гекзаметров, был Радищев, который написал специальную статью «Памятник дактилохореическому витязю» (1801) по поводу «Тилемахиды» Тредиаковского и доказывал, что при общей неуклюжести там имеются и хорошие стихи. О гекзаметрах Тредиаковского и о том, что писал Радищев, будет сказано в дальнейшем. Я отмечаю только, что теорию гекзаметров дал Тредиаковский. Правда, правило об обязательности ударений перед цезурой очень скоро отпало, и сам Тредиаковский на практике с него сбивался.[1] В «Тилемахиде» это правило постоянно нарушалось, потому что оно было надуманным, искусственным.

Дискредитированный гекзаметр позднее встречается у Дельвига и многих других. Особую роль здесь сыграли переводы Гнедича, так что в эпоху Пушкина гекзаметр был реабилитированным размером. Это дало возможность получить русский перевод «Илиады» (1829) и «Одиссеи» (1849). Эти два перевода являются классическими, и вряд ли какой-нибудь другой язык обладает переводами такого же качества, как «Илиада» в переводе Гнедича и «Одиссея» в переводе Жуковского. Другие языки оказались неспособными так передать своеобразное течение гекзаметра, как оно передалось в русском языке, хотя русский гекзаметр и греческий гекзаметр — далеко не одно и то же.

Теория тонического стихосложения

Таковы были идеи, возникшие при самом начале тонического стихосложения в России. Перейдем к самим размерам стихосложения — не в историческом, а в теоретическом порядке. Как уже было сказано, Тредиаковский, подобно Ломоносову, оперировал только четырьмя стопами: ямбом, хореем, анапестом и дактилем. Две восходящие стопы — ямб и анапест, две нисходящие — хорей и дактиль. Во многих учебниках, которые следовали за сочинением Тредиаковского, предлагалась та же комбинация стоп до 20-х годов XIX в., но уже Сумароков возражал против этого и вводил пятую стопу — амфибрахий. В статье «О стопосложении» он доказывал, что может существовать только пять стоп — не больше и не меньше, причем доказывал схоластическим аргументом — якобы сама природа создала пять стоп: «Стоп тонических, исключая спондей, не надлежащий нашему стопосложению, имеем мы и все народы по устроению естества пять: а больше их и быть не может; подобно, как имеем мы пять чувств, и больше пяти никакое животное иметь не может», т. е. дело в «естестве».

---

[1] Вот шестой стих «Тилемахиды»:

Но прикровенна премудрость с ним от всех бед избавляла...

и восьмой:

Странно ль быть добродетели так увенчанной успехом?...

Теперь попробуем систематически изложить то стихосложение, которое можно назвать русским классическим стихосложением, так как оно сложилось под пером Ломоносова, было продолжено Сумароковым, а затем возобновлено Державиным, Жуковским, Пушкиным, Некрасовым, и почти до наших дней было единственной системой стихосложения. В наши дни эта система живет полной жизнью, потому что большинство стихов пишется этими размерами. Изложив эту систему, мы перейдем к тем формам стиха, которые характеризуют другие тенденции. Они встречались и раньше, но получили распространение в наши дни благодаря деятельности Маяковского.

Перейдем к размерам, которыми писали Пушкин, Некрасов и другие поэты XVIII—XIX и XX вв.

Тредиаковский назвал это стихосложение «то́ническим», или, с современным ударением, «тони́ческим». Собственно, можно было бы ограничиться этим названием. Но уже в нашем веке, не так давно, в период усиленной теоретизации русского стиха, была высказана идея, что точного соблюдения последовательности в стихе ударных и неударных слогов не бывает, но непреложен счет слогов. И вот, в период символизма стали называть этот размер не просто «тоническим», как его и следует называть, а «силлабо-тоническим». Для чего это наращение — неизвестно, но тем не менее в современных учебниках встречается эта формула — «силлабо-тоническое стихосложение», введенная в период символизма. Бороться с общим словоупотреблением трудно, приходится учитывать, что классическое стихосложение неудачно называют «силлабо-тоническим». Это можно встретить у Л. И. Тимофеева [1] и в других учебниках. А то, что принято называть чисто тоническим стихосложением, — это есть уже особая, не классическая форма.

Русский язык и стихотворные размеры

Русские размеры имеют две формы, определяемые последовательностью ударных и неударных слогов. Это — формы *двухсложных* и *трехсложных* размеров. Природу их нужно рассматривать отдельно. Дело в том, что соотношение между природой русского языка и этими размерами — разное. Если мы будем писать стихи двухсложных размеров, то у нас получится количество ударных слогов равным количеству неударных, т. е. количество неударных слогов равно половине всех слогов стихотворения. Между тем в русском языке средняя длина слова равна приблизительно трем слогам (с точностью до $^1/_{10}$). Впервые, когда этим вопросом стал заниматься Чернышевский, он остановился на соотношении между числом ударных и неударных слогов в русском языке и пришел к соотношению 1 : 3. Вы можете в прозаическом отрывке подсчитать, сколько ударных слогов и сколько всего слогов, и всегда получится примерно со-

[1] Л. И. Тимофеев. Теория литературы. Учпедгиз, 1948, стр. 256.

отношение 1 : 3. Следовательно, природа языка различным образом реагирует на то, пишем ли мы стихи двухсложных или трехсложных размеров. Мы убедимся, что двухсложные так же, как и трехсложные, соответствуют природе русского языка, но сам ритм несколько меняется.

В двухсложных размерах мы имеем последовательность сильных и слабых слогов: —́ ◡ | —́ ◡ | —́ ◡ | —́ и т. д.; размер определяется в зависимости от того, с какого слога начинается стих: если начинается со слабого слога, мы имеем ямб ◡ —́ | ◡ —́ | ◡ —́ и т. д., если начинается стих со слога сильного, то мы получим хорей... —́ ◡ | —́ ◡ | —́ ◡ и т. д.

Значит, ямб и хорей по природе своей, по существу, по в н у т р е н н е й с в о е й с т р у к т у р е одинаковы, они отличаются по началу, по зачину. У ямба начало на слабом слоге, у хорея — на сильном. Но, по-видимому, на наш слух это различие в один слог очень заметно. Во всяком случае смешение хореических и ямбических стихов в одной системе претит нашему ощущению ритма. Мы чувствуем большой перебой ритма, если в одном стихотворении соединены хореические и ямбические стихи.

Но возвращаюсь к вопросу о том, как же быть, если русское слово на самом деле имеет в среднем три слога, а не два? Ведь пришлось бы тогда ямбы и хореи писать исключительно короткими словами, односложными или двусложными. Как бы мы обеднили русский стих, если бы соблюдали все ударения. А Ломоносов так и думал, что чисто ямбический стих должен соблюдать все ударения. И возникает вопрос: как на самом деле поэты распоряжаются слабыми и сильными местами в стихе, как, вообще говоря, распределяются ударные и неударные слоги по этим слабым и сильным местам?

Разберем конкретный размер, хотя бы четырехстопный ямб. Схема его такова: ◡ —́ | ◡ —́ | ◡ —́ | ◡ —́ (◡). Так как в русском языке рифмы мужские и женские сочетаются, то последний слог заключен в скобки.

Посмотрим, как реализуется этот стих в своем звучании, как русские слова распределяются в пределах четырехстопного ямба? В качестве примера возьмем одну из од Ломоносова:

Так ныне град Петров священный,
Толиким счастьем восхищенный,
Возшед отрад на высоту,
Вокруг веселия считает,
И кра́я им не обретает...

(Ода, 1754 г.).

Как здесь реально распределяются ударные и неударные слоги? «Так ныне» можно считать за одно слово:

Так ныне град Петров священный.

Если мы эту строку сравним с нашей схемой, то увидим, что

слабому месту соответствует неударный слог, а сильному месту соответствует ударный слог. Дальше:

Толиким счастьем восхищенный.

Второй слог — ударный, четвертый слог — ударный, шестой — неударный. Итак, на сильном месте может оказаться неударный слог. Следовательно, вовсе не обязательно, чтобы на сильном месте стоял всегда ударный слог. Вот почему Тредиаковский говорил, что любой хорей и любой ямб могут быть заменены пиррихием.

Если мы эти стопы разобьем на группы по два слога, то та группа, в которой четный слог ударный, может быть названа ямбом, а та, где оба слога неударные, — пиррихием.

Вот какому реальному факту соответствует то, что проповедовал Тредиаковский, т. е. что в русском ямбе и в русском хорее любая стопа может быть заменена пиррихием. Обычно говорят в таком случае: это четырехстопный ямб с пиррихием на третьей стопе. Возьмем следующий стих:

Возшед отрад на высоту.

Опять-таки, на втором слоге — ударение, на четвертом — ударение, а на шестом — опять пиррихий. Дальше:

Вокруг веселия считает.

Опять, второй слог — ударный, четвертый — ударный, а шестой — неударный, т. е. опять пиррихий на третьей стопе.

Значит, у нас получается так, что пиррихий часто падает на третью стопу. Если наблюдать пиррихий, т. е. те сильные места метрической схемы, на которые падают неударные слоги, то обнаруживается, что у Ломоносова, у Жуковского и у Пушкина это будет (в четырехстопном ямбе) преимущественно третья стопа; может быть и вторая, и первая, но преимущественно третья, т. е. стопа непосредственно перед рифмой. А на четвертой стопе обязательно должно быть ударение, потому что она оканчивает собою ритмическую фразу. Это ударение не только словесное, но и фразовое. Вот что делает это место таким сильным, что здесь может быть только ударный слог; на рифму неударный слог не может попасть. В «Борисе Годунове» всегда на последнем месте ударный слог. В стихе, как фразе, обязательно на последнем сильном месте должен быть ударный слог; остальные слоги могут быть и неударными.

Вот стих Ломоносова, в котором пиррихий на второй стопе:

Там многие народа лиюи.

Здесь — четвертый слог вместо того, чтобы быть ударным, остается неударным.

Это явление вы можете проверить одинаково как на ямбе, так и на хорее: не каждое сильное место всегда обязательно требует на себе ударения. На сильном месте может быть и неударный слог. Но ударный слог падает на сильное место. У сильных слогов есть какая-то разница со слабыми слогами. Они на себя притягивают ударение. Ударение падает именно на сильные места, а не на слабые.

Бывает и обратное явление, но оно встречается реже. То же, что не каждое сильное место имеет на себе ударение, бывает очень часто. В результате получается, что ударений гораздо меньше, чем сильных слогов, т. е. меньше, чем половина. Если подсчитать, сколько ударений в стихе, то получится одно ударение на три слога, т. е. закон русского языка сохраняется и в двухсложных размерах. В этом отношении и наш ямб, и хорей также не противоречат природе русского языка.

Двухсложные размеры имеют внутреннюю одинаковую структуру и отличаются один от другого только тем, что хорей начинается с сильного слога, а ямб — со слабого слога.

Примерная схема ямба: ∪ ´— | ∪ ´— | ∪ ´— |

Примерная схема хорея: ´— ∪ | ´— ∪ | ´— ∪ |

Как практически распознавать, с чем мы имеем дело — с ямбом или с хореем? Поскольку не на каждом сильном слоге стоит ударение, то иногда такое простое рассмотрение стиха, даже на слух, представляет некоторое затруднение. Поэтому проще всего, в практическом порядке, этот стих предварительно проскандовать. Скандовка — вещь совершенно естественная и не представляет каких-либо затруднений. Скандовкой называется такое произношение стиха, когда каждое сильное место произносится с ударением, независимо от того, имеется ли реальное речевое ударение на данном слоге или нет.

Рассмотрим два стиха из «19 октября 1825» Пушкина:

Роняет лес багряный свой убор...

Прежде всего надо их проскандовать, т. е. расставить ударения так, чтобы они правильно чередовались с неударяемыми слогами в стихе:

Роня́ет ле́с багря́ный сво́й убо́р.

В данном случае, как раз все эти скандовочные ударения совпадают с естественными ударениями. Но вот следующий стих:

Сребри́т моро́з увя́нувшѐе[1] по́ле...

Появляется лишнее ударение, которого при обычном чтении нет. Нормально в этом стихе имеется 4 ударения, а при скандовке — 5.

[1] Чисто скандовочные ударения передаются знаком ` (*Ред.*).

Скандовка для правильного стиха есть операция естественная, так как она является не чем иным, как подчеркнутым прояснением размера. Если стих имеет определенный размер, то его можно скандовать одним только способом. Никакого произвола скандовка не допускает.

После того как мы проскандуем стих, расставим ударения (а это никогда не представляет большого затруднения), мы делаем вторую операцию, причем надо помнить, что эта вторая операция — искусственная. Вот из чего она состоит. Проскандовав стих таким образом, мы видим, что ударение возвращается через один слог на второй. Значит, длина периода — два слога. Мы можем сказать, что имеем дело с двусложными стопами. И вот мы разрезаем стих, отсчитывая от начала по два слога. Это разрезание — операция, чисто искусственная, только для того, чтобы подобрать номенклатурное название для данного размера. Что же мы наблюдаем? В каждой из этих стоп слоги распределяются одинаково: сначала неударный слог, потом ударный. Определяем количество стоп — 5. Это пятистопный ямб. Вот обычная операция для того, чтобы определить размер стиха. Возьмем такие стихи Пушкина:

Нáша вéтхая лачýжка
И печáльна, и́ темнá...
(«Зимний вечер», 1825).

При скандовке мы прибавили в первой строке одно ударение, которого нет в реальном чтении. Опять определяем, что ударение возвращается через один слог на второй. Значит, стопа двусложная. Сколько стоп? Четыре. В каждом отрезке сначала ударный, потом неударный слог. Значит, стих написан четырехстопным хореем. Если нам нужно охарактеризовать этот стих точнее, указать на тот факт, что при скандовке получается лишнее ударение, то следует сказать, что это — четырехстопный хорей, а на третьей стопе у него пиррихий.

Эта операция требуется только вначале, а потом это автоматизируется и на слух уже легко определяется размер, без всякой дополнительной скандовки. Тем не менее скандовка всегда помогает проверить, не ошиблись ли вы в определении размера. Скандовка аналогична счету вслух при разучивании музыкальной пьесы или движению дирижерской палочки.

Теперь перейдем к рассмотрению самих размеров двусложных, пока не переходя к вопросу о трехсложных размерах.

Двусложные размеры: ямб и хорей

Самый распространенный двусложный размер — это ямб. Ямбом написана подавляющая часть русской поэзии. Так повелось от Ломоносова, и так держится до наших дней. Несмотря на то что разнообразие размеров сейчас гораздо большее, чем когда создавалась новая русская поэзия, тем не менее доминирующим размером является ямб. Из различных форм ямба

12*

самый распространенный — четырехстопный ямб. Кстати, этот размер и является первым размером, который получил известность в русской поэзии. Этот размер был применен Ломоносовым в его одах, в частности и в первой оде Ломоносова (1739 г.), связанной со знаменитым «Письмом о российском стихотворстве». Выше говорилось о том, что эта ода не сохранилась в своем первоначальном виде, мы знаем ее только по изданию стихотворений Ломоносова, куда она вошла уже в несколько измененном, обработанном виде. А так как взгляд Ломоносова на стих менялся, то можно подозревать, что обработанная редакция не совсем соответствует первоначальной редакции. Тем не менее рассмотрим стихи из этой оды:

Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верх горы высокой,
Где ветр в лесах шуметь забыл
В долине тишина глубокой.

Особенностью данной оды является одно свойство, отражающее теоретические взгляды Ломоносова. Ломоносов говорил, что правильные ямбические стихи могут состоять из одних ямбов. А Тредиаковский считал, что ямбы иногда могут заменяться хореями, иногда — пиррихиями, иногда — спондеями. Ломоносов никакой замены, в том числе замены ямба через пиррихий, не допускал, вернее — допускал только в песнях, в вольных стихах, но не в серьезных произведениях.

В этой оде преобладают стихи со всеми четырьмя ударениями, т. е. такие стихи, в которых и при чтении, и при скандовке ударения остаются те же самые. И только в последнем стихе «В доли́не тѝшина́ глубо́кой» (здесь — типичная инверсия поэзии того времени), если мы начнем скандовать, то поставим одно лишнее ударение, иначе говоря, в этом стихе есть пиррихий. Он находится на второй стопе. Такие стихи изредка встречаются в данной оде. Посмотрим, куда эти пиррихии попадают. Вот какие здесь имеются стихи с пиррихиями:

Кото́рый за̀всегда́ журчи́т...	(пиррихий на второй стопе)
Не Пи́нд ли по̀д нога́ми зрю́...	(пиррихий на второй стопе)

Но есть стихи другого рода:

Крепи́т оте́чества̀ любо́вь.	(пиррихий на третьей стопе)
Умы́тым кро́вию̀ мече́м...	(пиррихий на третьей стопе)
И пе́рсы в жа́ждущѝх степя́х...	(пиррихий на третьей стопе)

А вот какие еще есть стихи:

Что про̀тека́ла ме́жду ни́ми...	(пиррихий на первой стопе)
И прѐдставля́ет стра́шный ви́д...	(пиррихий на первой стопе)

Итак, в этой оде имеется несколько стихов, разных по строю:

в одних пиррихий на второй стопе, в других — на третьей стопе, в некоторых — на первой стопе. Иначе говоря, пиррихий падает на любую стопу, кроме последней. На последнюю стопу пиррихий никогда не падает, а на все остальные может падать. И это справедливо для любого ямба, для любого хорея. Так как на последней стопе ударение неподвижное, она называется константой. Это ударение иной природы, чем прочие ударения в стихе: им заканчивается ритмическая фраза.

Отмечу сразу и другое явление, которое обнаруживается уже в первой оде Ломоносова. В оде есть такой стих:

Взя́т ку́пно све́т и ду́х тата́рам.
(«Ода на взятие Хотина», 1739 г.).

Этот стих тоже ямб, а ударение встретилось на слабом месте. Это очень редкое явление. Неударный слог на сильном месте — нормальное явление, а ударный слог на слабом месте — уже исключение. Характерно, что это ударение появилось на первом слоге. Неметрические ударения, т. е. такие, которых не должно было быть по схеме, чаще всего встречаются именно на первом слоге. Иногда они встречаются внутри стиха, но тогда это обычно бывает после синтаксической паузы, т. е. тогда, когда какая-то часть находится в тех же синтаксических условиях, в которых находится начало стиха. Начало стиха всегда начинает фразу, но если внутри стиха есть фразовый разрез, то иногда после такой паузы тоже появляется неметрическое ударение. По-видимому, неметрическое ударение возможно только в интонации зачина фразы. Так как стих начинается с зачина, то иногда (хотя всё же редко) эти неметрические ударения попадают на начало стиха, еще реже — после паузы внутри стиха.

Уже на первой оде Ломоносова мы получаем некоторое представление о тех явлениях, которые встречаются в четырехстопном ямбе.

Я уже сказал, что эти явления, встречающиеся в первой оде Ломоносова, противоречили его теоретическим взглядам. Ломоносов утверждал, что в важных стихах пиррихиев быть не может. И весьма вероятно, что в первоначальной редакции оды встречались лишь единичные пиррихии, прокравшиеся в текст в результате недосмотра. У нас есть некоторое основание так думать. Правда, большинство од Ломоносова нам известно по его позднейшему изданию, где они являются в переработанном виде, но есть некоторые оды, которые сохранились в первоначальном состоянии, непереработанном. Возьмем, например, оду 1741 г., посвященную Иоанну VI Антоновичу. Имя Иоанна Антоновича было запретным именем, и нельзя было переиздать оду, воспевавшую императора, который как бы являлся претендентом на занятый Елизаветой престол. Но несколько экземпляров этой оды сохранилось, причем в первоначальном виде. Ода эта имеет 210 стихов, и любопытно, что из них только 5 стихов

с пиррихиями: 3 стиха — с пиррихиями на второй стопе, 1 стих с пиррихием на третьей стопе и 1 стих с пиррихием на первой стопе. Вот эти стихи:

Вас хра́брость на̀д луно́й поста́вит..	(пиррихий на второй стопе)
В чудо́вищѐ одно̀ срасли́сь...	(пиррихий на второй стопе)
Мой ѝмпера́тор гро́м прима́ет...	(пиррихий на первой стопе)
Разу́мный Го̀стомы́сл при сме́рти...	(пиррихий на второй стопе)
Язы́ков бо́льше два̀дцати...	(пиррихий на третьей стопе)

Если на 210 стихов приходится только 5 пиррихиев, а мы знаем, что в «Письме» Ломоносов отрицал возможность постановки пиррихиев, то ясно, что эти пиррихии попали в оду по недосмотру.

Самые эти недосмотры, из-за которых пиррихии всё же попадались в первых одах Ломоносова, вероятно, раскрыли ему глаза в большей степени, чем теоретические взгляды Тредиаковского, который защищал пиррихии. Ломоносов, по-видимому, писал стихи на слух, а не отщелкивая пальцами. И на слух Ломоносов допускал пиррихии, следовательно, они не портили ритмического впечатления. А убедившись в том, что пиррихии не портят ритмического впечатления, Ломоносов стал допускать их с гораздо большей свободой. Возьмем, например, оду 1762 г. В оде 1741 г. — 210 стихов. Для того чтобы наши цифры при сравнении совпадали, возьмем из оды 1762 г. такое же количество стихов, т. е. 210, и посмотрим, сколько на это количество стихов приходится стихов с пиррихиями? Оказывается, стихов с пиррихиями на первой стопе — 8, на второй стопе — 50, на третьей стопе — 77; стихов с двумя пиррихиями: на первой и на третьей стопе — 13, на второй и третьей стопе — 2. Итого в оде 1762 г. из 210 стихов — стихов с пиррихиями 150, а в оде 1741 г. из 210 стихов — стихов с пиррихиями было всего 5. Так изменилась манера письма Ломоносова. Это имело последствия и для словаря оды. Если мы в той же оде 1741 г. сосчитаем общее количество слогов и ударений (а каждое ударение определяет одно слово), а затем поделим количество слогов на количество ударений, то получим среднюю длину слова. Средняя длина слова в оде 1741 г. — 2,2, т. е. около двух слогов. В русском языке средняя длина слова около 3—2,9 слога. Каким же образом выходит в оде 1741 г. средняя величина слова 2,2 — за счет чего? За счет отказа от длинных слов. Эта ода построена исключительно на коротких словах, т. е. большое количество русских слов не втиснулось в эту оду, был произведен искусственный отсев, словарь был сужен; целый ряд слов нельзя было употребить в стихах, потому что пиррихий не допускался. Если взять оду 1762 г. и проделать ту же операцию, то получится, что средняя длина слова в этой оде 2,8, т. е. всего на 1/10 она отличается от естественной длины слова, почти такая же длина, как в прозе,

как вообще в языке. Иначе говоря, допустив пиррихии, Ломоносов получил возможность строить оду на естественном составе словаря. Те же самые слова, которые употреблялись в прозе, оказались пригодными в поэзии. Допущение пиррихия, таким образом, позволяет приблизить двусложный стих к нормальному словарному составу и не делать искусственного отбора. Строгий ритмический порядок должен соблюдаться, но не нужно производить такого отсева, как если бы Ломоносов продолжал писать в таком же духе, как вначале. Манера изменилась и, по-видимому, без особых «корыстных» соображений со стороны Ломоносова. Вряд ли он думал при этом о приближении стиха к нормальной длине слова. Не это было основанием к тому, чтобы писать такие стихи. Основанием было то, что ритмически, по художественному впечатлению, эти стихи оказались нисколько не хуже, чем те стихи, где все ямбы стоят на своих местах и где нет ни одного пиррихия. Значит, нисколько не снижая художественного достоинства од, при помощи подобных приемов, при помощи допущения пиррихиев, Ломоносов получил полную свободу в распоряжении словарем русского языка.

Кроме того, обнаружилось, что эти стихи гораздо своеобразнее и выразительнее. Когда все четыре ударения стоят на своих местах, стих производит монотонное, невыразительное впечатление:

Восторг внезапный ум пленил...

Здесь ритм очень однообразный, барабанный. А когда эта ямбическая фраза растворяется пиррихиями, она приобретает своеобразную физиономию:

Здесь в мире расширять науки
Изволила Елисавет...

То, что во втором стихе выделяются два ударения, а остальные затушевываются, придает выразительное своеобразие данной фразе. Это своеобразие характерно для Ломоносова. Если мы будем сравнивать ломоносовские стихи со стихами других поэтов, то заметим в распределении пиррихиев следующее явление. Есть одно место, где пиррихии появляются закономерно при любой манере. Это — предпоследняя стопа (третья стопа для четырехстопного ямба). Здесь обычно приглушено ударение. Законы языка требуют, чтобы к *константе* — последнему сильному ударению — подходили через ослабленные ударения. Но совсем не безразлично, куда поставить пиррихий. У Ломоносова явная тенденция к постановке пиррихия на второй стопе. Физиономия его стиха такая: на первой стопе — ударение, на второй стопе — нет, на третьей стопе — нет, на четвертой стопе — ударение, т. е. опорные ударения — первое и последнее: «Изво́лила Елисаве́т...» Взлет голоса вначале и в конце.

Это, по-видимому, особая ораторская форма одических стихов XVIII в., которую мы встречаем у всех поэтов, одописцев XVIII в.: Ломоносова, Державина, Петрова, Сумарокова. У всех этих поэтов имеется доминирующая форма: сильное ударение вначале, затем голос скользит и, наконец, сильное ударение в конце.

Бывают, конечно, и другие ораторские ходы, один из них — с пиррихием на первой стопе, что встречается реже:

Елисаве́тиных похва́л...

Вот основные два ритмических типа. Они характеризуют особое строение фразы, типичное для четырехстопного ямба XVIII в.:

Возлю́бленная тишина́.
Великоле́пной колесни́цы.

Однако в XVIII в. в основном преобладал первый ритмический тип.

Перелом произошел при Жуковском. В стихах Жуковского появилось равновесие между этими двумя ритмическими структурами; это выразилось в том, что количество пиррихиев, падающих на первую стопу, уравнялось с количеством пиррихиев, падающих на вторую стопу, в то время как у Ломоносова преобладали пиррихии на второй стопе. А начиная с Пушкина, этот первый ритмический ход почти исчезает, и становятся типичными стихи второго типа. Эта смена положения пиррихиев в стихе показывает, что поэт не безразлично относится к этому вопросу, что какое-то тяготение к определенной структуре предложения, выражаемого стихом, заставляет принимать одни формы и отвергать другие: по мере изменения вкусов меняется структура фразы.

Но вернемся к судьбам четырехстопного ямба. Для XVIII века характерно было употребление четырехстопного ямба преимущественно в оде. Он встречается, впрочем, и в других формах, но относительно редко. Единственно, куда начинает еще проникать четырехстопный ямб, — это в стихи шутливые, пародические. Но ведь пародия есть высокая, важная форма наизнанку; поэтому появление в пародиях того же размера, что и в важном, высоком стихе, не свидетельствует об изменении функции. Но особенность четырехстопного ямба в том, что его объем (8—9 слогов) соответствует естественному объему прозаической фразы. Отсюда следствие, что четырехстопный ямб лучше всего передает естественную речь человека. А человеческая речь разнообразна. Вот почему и ритмическая функция ямба оказалась разнообразной. Шутливое применение ямба показало, что он удобен не только в ироническом плане, но подходит и для выражения любых лирических переживаний.

Если четырехстопный ямб XVIII в. сохранял на протяжении всего века характер особой декламационной торжественности,

приподнятости, в некоторой степени даже ходульности, то под пером Жуковского он довольно резко изменил свой характер; этой приподнятости и ходульности в его стихах мы уже не чувствуем:

Однажды пери молодая
У врат потерянного рая
Стояла в грустной тишине;
Ей слышалось: в той стороне,
За неприступными вратами,
Журчали звонкими струями
Живые райские ключи,
И неба райского лучи
Лились в полуотверсты двери,
На крылья одинокой пери;
И тихо плакала она
О том, что рая лишена.

(«Пери и ангел», 1812).

Четырехстопный ямб приобрел в стихах Жуковского гораздо бо́льшую выразительность и гибкость. В дальнейшем четырехстопный ямб стал одним из самых распространенных размеров в самых различных жанрах. Это был излюбленный размер Пушкина. Характерно, что свои большие произведения, почти все, за редкими исключениями, Пушкин писал четырехстопным ямбом, начиная с «Руслана и Людмилы», кончая «Медным всадником». Самое крупное произведение Пушкина — «Евгений Онегин» — написано четырехстопным ямбом. Бо́льшая часть лирических произведений Пушкина тоже писана четырехстопным ямбом. Именно под пером Пушкина этот размер приобрел максимальную гибкость и выразительность. Этим объясняется тот факт, что он стал ходовым размером не только самого Пушкина и ближайших его друзей, но и многочисленных эпигонов новой литературной школы, настолько, что в конце своей жизни Пушкин даже стал несколько подозрительно относиться к этому размеру, впрочем, не изменяя ему. В «Домике в Коломне» Пушкин писал:

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий; мальчикам в забаву
Его пора б оставить...

т. е. ямб стал самым доступным для всех поэтов размером. И хотя в своих стихах Пушкин все-таки не отказался от четырехстопного ямба — в дальнейшем развитии русской поэзии четырехстопный ямб перестал играть роль первенствующего размера. Правда, он остался распространенным размером, но наряду с ним уже у Лермонтова мы видим большое количество других размеров, варьирующих ритм стиха. У Некрасова четырехстопный ямб отступает на второй план. Таким образом, расцвет четырехстопного ямба совпадает примерно с деятельностью Пушкина, т. е. относится к 20—30-м годам XIX в., так же как в 50—60-х годах XVIII в. он связан с поэзией Ломоносова. Следовательно, размер этот имеет две вершины: ломоно-

совский четырехстопный ямб с его своеобразной торжественной одической интонацией и гибкий, разнообразный, разговорный четырехстопный ямб Пушкина, который господствовал в его время.

Но обратимся к другим формам ямбического стиха, и опять-таки обратимся к обзору историческому. Какие еще ямбические размеры появились вслед за четырехстопным ямбом? Таким размером, весьма характерным для XVIII в., наряду с четырехстопным ямбом, является ямб шестистопный.

Поэма Ломоносова «Петр Великий» (1760—1761) — одно из первых произведений, писанных шестистопным ямбом.

Пою премудрого российского героя,
Что грады новые, полки и флоты строя,
От самых нежных лет со злобой вел войну,
Сквозь страхи проходя, вознес свою страну;
Смирил злодеев внутрь, и вне попрал противных,
Рукой и разумом сверг дерзостных и льстивных;
Среди военных бурь науки нам открыл,
И мир делами весь и зависть удивил.

Шестистопный ямб состоит из шести стоп. В середине находится цезура, т. е. на шестом слоге кончается слово, и седьмой слог всегда начинает новое слово. При этом не только слова обязательно разделены на этом месте, но обыкновенно вся фраза, заключающаяся в шестистопном ямбе, синтаксически делится на два интонационных члена, довольно тесно связанных между собой. Особенность шестистопного ямба та, что он цезурован в определенном месте, каждый стих распадается на две части:

Пою премудрого |российского героя,|
Что грады новые, |полки и флоты строя,|
От самых нежных лет |со злобой вел войну,|
Сквозь страхи проходя, |вознес свою страну;|
Смирил злодеев внутрь,| и вне попрал противных.|

Как уже говорилось, вокруг этой цезуры тоже были споры. Например, Тредиаковский обязательно требовал, чтобы слог перед цезурой был бы константой, т. е. пиррихий на этой цезуре не допускался. С ним особенно ретиво спорил Сумароков, который доказывал, что пиррихий на третьей стопе вполне допустим. Ломоносов в данном случае примкнул к мнению Сумарокова. В самом деле, здесь пиррихий часто падает на третью стопу:

Пою́ прему́дрого̀ росси́йского̀ геро́я.

Расставив естественные ударения, мы определяем, что один пиррихий падает на третью стопу, перед цезурой, а другой пиррихий падает на пятую, предпоследнюю, стопу, где мы чаще всего ожидаем положение пиррихия. Ломоносов с самого начала стал применять свободное расположение пиррихиев на любой стопе, а не так, как рекомендовал Тредиаковский.

В такой форме сложился шестистопный ямб в XVIII в., и в такой форме он просуществовал до наших дней. Правда, в настоящее время редко пишут шестистопным ямбом, но иногда всё же пишут.

В XVIII в. шестистопный ямб прикреплялся к определенным жанрам. Приведенный пример взят из поэмы. Эпические поэмы XVIII в. писались обязательно шестистопным ямбом. Другие размеры для поэм не допускались. Кроме эпических поэм, важным, значительным жанром в XVIII в. была трагедия. И трагедия точно так же писалась шестистопным ямбом. Вот пример — стихи из трагедии Сумарокова «Синав и Трувор», 1750г.:

О небо, укрепи ее ослабшу силу,
И ободри ее ум томный, мысль унылу!
Дай многи лета жить ей, здравие храня,
И проливай свой гнев на одного меня!
Последующему зловреднейшей судьбине,
Подай утеху мне, живущему в пустыне...

Этот шестистопный ямб на сцене допускал особую декламацию. Эта певучая, искусственная театральная декламация XVIII в. получила большое распространение, продержавшись примерно до 20-х годов XIX в., потому что пьесы ставились главным образом стихотворные, написанные шестистопным ямбом, и самая игра уже предполагала эту стихотворную декламацию. Шестистопный ямб — это самый длинный ямбический стих, где фраза достигает необычайно широкого развития. Это придает ей какую-то важность, торжественность, именно соответствующую эпосу, соответствующую трагедии.

И комедии писались шестистопным ямбом. Но комедии эти, писанные шестистопным ямбом, были довольно серьезными произведениями, требовавшими также искусственной декламации.

Наиболее характерными жанрами для шестистопного ямба были именно одическая поэма и трагедия. Этим важным жанрам и соответствовал такой своеобразный пышный стиль.

В XIX в. происходит дискредитация шестистопного ямба. Он настолько сросся с классическими жанрами, т. е. с одической поэмой и трагедией, что когда заколебались эти жанры и стали нащупываться новые жанры, — от шестистопного ямба отказались. Пушкин писал свои поэмы уже не шестистопным, а четырехстопным ямбом. Правда, есть одна поэма, писанная в конце жизни Пушкина, — «Анджело», где мы находим шестистопный ямб; встречаем мы шестистопный ямб и в мелких вещах.

Ни одного произведения драматического (кроме одного наброска) Пушкин не написал шестистопным ямбом. Его драматические произведения написаны другим размером. И Пушкин это отметил в том же «Домике в Коломне», где он пишет о шестистопном ямбе следующее: «У нас его недавно стали гнать». И действительно, началось гонение на шестистопный ямб, который казался уже архаическим стихом и стал применяться в тех

произведениях, где имитировалась старина, например в небольших произведениях, воспроизводящих картину древней Греции, в стилизованных стихотворениях.

Шестистопный ямб называется иначе «александрийским стихом». Откуда произошло это название? В разных учебниках дают разное истолкование. Есть даже учебник, где автор связывает александрийский стих с городом Александрией. Но там никогда не писали этим стихом и не могли писать по той причине, что шестистопный ямб выходил за пределы античных греческих размеров. Происхождение «александрийского стиха» иное. Это название перенесено из другого стиха, который не совсем похож на наш стих, но в слоговом содержании совпадает с ним. Название «александрийский стих» французского происхождения. Но французский александрийский стих и русский александрийский стих — не одно и то же, потому что во Франции писали стихом силлабическим. В слоговом объеме (12—13 слогов) они совпадают, цезура у них одинаковая. Этот стих появился во Франции и был назван александрийским. Название связано с поэмой XII в. об Александре Македонском из цикла легендарных преданий. Этот своеобразный «роман» был написан подобного рода стихом, и отсюда идет его название. Французское название несколько искусственно перенесено на русский стих, потому что наш стих тонический, а французский — силлабический. Но роднило их то, что в XVII—XVIII вв. они применялись в тех же жанрах, т. е. французские трагедии писались александрийским стихом и французские поэмы писались александрийским стихом, и поэтому стих, соответствующий по жанру и по слоговому наполнению, и у нас стал называться александрийским. И немцы, которые подражали французам, тоже писали александрийским стихом (шестистопным ямбом), а потом перестали. В XIX в. он уже там не встречается, а у нас живет до сих пор, но живет очень бедной жизнью.

Следовательно, это второй ямбический размер, и он по своей интонации сильно отличается от четырехстопного ямба. Четырехстопный ямб — живой, разговорный, гибкий стих, а этот — медленный, с очень широкой интонацией, с длинными фразовыми отрывками певучего чтения. Его трудно читать на нормальном тоне, нормальным языком, в нормальных речевых интонациях. Пушкин называл его «точная змея и даже с жалом».

Среди ямбических размеров следует еще учитывать пятистопный ямб, который в театре пришел на смену стиху шестистопному. Когда пала классическая трагедия и создалась новая романтическая трагедия, то появился новый стих — так называемый «белый стих», который является не чем иным, как пятистопным ямбом. Следовательно, пятистопный ямб сравнительно нового происхождения. Правда, он употреблялся и в XVIII в., но чрезвычайно редко. У Крылова «Послание о пользе

страстей» написано пятистопным ямбом. Но более широкое распространение этот размер получил уже в XIX в., прежде всего в трагедии. Жуковский перевел «Орлеанскую деву» Шиллера (1817—1821) пятистопным ямбом. Пятистопный ямб стал трагическим стихом. Пушкин применил его в «Борисе Годунове» и в маленьких трагедиях. Особенностью пятистопного драматического ямба является то, что он без рифмы — «белый стих».

Название «белый стих» объясняется каламбуром и не очень удачным. Дело в том, что этот трагический стих связывался главным образом с шекспировской трагедией. Шекспир пользовался подобного рода стихом. Не Шекспир его изобретатель; в XVI в. этот стих проник в Англию из Италии. В подражание итальянскому[1] он стал называться так: blank verse. При этом первое слово имело то значение, которое сохранилось в русском языке, — бланк, т. е. какой-то незаполненный, с пустыми местами текст. Он так назывался потому, что он был лишен такого украшения, как рифма. По отношению к рифме его можно было назвать пустым. А так как это слово мы восприняли во французском значении (а во Франции под blank подставили blanc — белый), то получился каламбур. Первоначально название «белый стих» означало именно пятистопный стих, стих без рифмы. А потом стали называть «белым» всякий стих, если в нем нет рифмы.

Стих «Бориса Годунова»:

Еще одно последнее сказанье...

имеет своеобразную интонацию, сильно отличающую его от шестистопного ямба, от александрийского стиха.

Эта новая интонация требовала и новой декламации. Она соответствовала настроениям, намерениям поэтов уже романтического направления. Это есть стих романтической трагедии. Затем он стал вообще стихом в исторических драмах. Трилогия А. К. Толстого, исторические хроники А. Н. Островского написаны пятистопным ямбом.

Если мы рассмотрим пятистопный ямб XVIII в. и затем обратимся к этому размеру у Баратынского, у Пушкина до 1830 г., то заметим одну особенность. Старый пятистопный ямб был цезурован. В частности, в «Борисе Годунове» после каждого четвертого слога в стихе имеется остановка. Это — особенность старого пятистопного ямба. Но впоследствии, в 30-х годах, Пушкин отказался от этой цезуры (впрочем, и раньше Жуковский, например, не соблюдал этой цезуры), и в «Домике в Коломне» (1830) ее уже нет. Там после четвертого слога никакой остановки нет. Именно об этом пишет Пушкин:

Признаться вам, я в пятистопной строчке
Люблю цезуру на второй стопе.

[1] По-итальянски белый стих — verso sciolto, буквально «освобожденный», «развязанный». Кантемир называл белые стихи свободными.

Иначе, стих то в яме, то на кочке,
И хоть лежу теперь на канапе,
Всё кажется мне, будто в тряском беге
По мерзлой пашне мчусь я на телеге.
(«Домик в Коломне», VI).

Пушкин привык к правильному делению, и когда отказался от цезуры, пришел к выводу, что интонация стиха не так гладка. Вы видите, что в приведенном отрывке не в каждом стихе после четвертого слога остановка. У Жуковского еще больше свободы.

Итак, в развитии пятистопного ямба есть рубеж: старый пятистопный ямб цезурован, а новый пятистопный ямб, который развился на протяжении XIX в., — бесцезурный стих. Таким стихом писали Жуковский, Кюхельбекер. Пушкин впоследствии, когда написал «Бориса Годунова», выражал сожаление, что в своей трагедии «Борис Годунов» сохранил цезуру после четвертого слога. Без этой цезуры стих более разнообразен, более выразителен.

Кроме белого пятистопного ямба, есть еще пятистопный рифмованный стих, который применяется в различных строфических формах — в сонетах, октавах, терцинах, но о них будет речь дальше.

Мы перечислили основные ямбические размеры. Другие ямбические размеры встречаются гораздо реже. Так, трехстопные ямбы одно время культивировались карамзинистами. Батюшков, Вяземский писали этим размером шутливые дружеские послания. Стихотворения Пушкина «Городок» (1815) и «К моей чернильнице» (1821) написаны трехстопным ямбом. Это — стих более легкий. Он звучит несколько иначе, чем остальные ямбические стихи. В стихотворении «К моей чернильнице» ямб совсем иного интонационного хода, чем тот, о котором шла речь раньше:

Подруга думы праздной,
Чернильница моя,
Мой век разнообразный
Тобой украсил я.
Как часто друг веселья
С тобою забывал
Условный час похмелья
И праздничный бокал...

Здесь в самом ритме есть элемент иронически-шутливого отношения к предмету. Вот почему дружеские послания, которыми обменивались между собой карамзинисты, в самом ритме несут легкость и иронию. Чем объясняется эта легкость? Если сравнить его с остальными ямбическими размерами, то трехстопный ямб отличается краткостью. То, что стих втиснут в очень краткие пределы, определяет характерные черты легкой интонации. Наоборот, самый длинный стих, шестистопный ямб, звучит торжественно. Следовательно, эмоциональное звучание зависит не столько от того, какой это размер — ямбический или

другой, сколько от того, какова фраза: если фраза короткая, получается впечатление легкой, веселой, иронической речи; длинная фраза — шестистопная, и мы получаем нечто торжественное.

Можно считать, что четырехстопный ямб — это середина, это нейтральный стих. Все стихи длиннее четырехстопного звучат торжественно, все стихи короче четырехстопного звучат легко.

Иногда писали и двухстопным ямбом. Например, у Пушкина:

Играй, Адель,
Не знай печали,
Хариты, Лель
Тебя венчали
И колыбель
Твою качали.
(«Адели», 1822).

Этот коротенький стих придает особую легкость построению фразы. Повторяю, объем стиха отражается непосредственно на эмоциональном характере данного ритма. Ямбы здесь тоже несомненно играют роль, содействуя легкости стиха. Но при равных условиях ямбического стиха мы видим, что длинный стих обладает совсем другой эмоцией, чем короткий стих.

Следует отметить еще одну форму ямбического стиха, с которой часто приходится иметь дело. Это так называемые «вольные ямбы», т. е. такие ямбические стихи, в которых не соблюдается количество стоп в каждом стихе, где это количество стоп может быть различно. Такие вольные ямбы издавна применялись в русском стихе. Одним из первых, кто писал вольными ямбами, был Сумароков. Он писал свои «притчи» стихами разной длины. За притчами Сумарокова все русские баснописцы стали писать вольным ямбом.

Наиболее выразительным басенным ямбом написаны басни Крылова. Вот тип его басенных стихов:

Читатель, — истину любя,
Примолвлю к басне я, и то не от себя —
Не попусту в народе говорится:
Не плюй в колодезь, пригодится
Воды напиться.
(«Лев и мышь»).

Здесь в первой строке четыре стопы; во второй — шесть стоп; в третьей — пять стоп; в четвертой — четыре стопы; в пятой — две стопы, т. е. стихи разных размеров совершенно произвольно чередуются и порядка здесь нет никакого. Басенные стихи Крылова построены преимущественно на двух размерах — шестистопном и четырехстопном, к которым в меньшем количестве примешиваются пятистопные, трехстопные, двухстопные и даже одностопные. Этот стих имитирует более свободную речь с переменной интонацией, непринужденную беседу, скользящую от одной интонации к другой. Вот почему этот размер так под-

ходит к басне, которая имеет характер непринужденной беседы, где фразовые отрезки могут быть разного объема, так же, как и в прозе, в которой интонационные отрезки не имеют определенной длины. Перемена длины интонационного отрезка придает стихотворной речи особый характер, характер простой беседы. Это именно речевой стих, воспроизводящий, имитирующий свободную речь. Вот почему он применяется не только в басне, но и в других жанрах, например в комедии XIX в. (в комедии XVIII в. мы его не встречаем). Одной из первых комедий, едва ли не самой первой в этом отношении, является «Горе от ума». Правда, до «Горя от ума» была поставлена одна комедия Шаховского, написанная таким же размером. Но можно предполагать, что не Грибоедов у Шаховского заимствовал этот стих, а Шаховской у Грибоедова. Дело в том, что эта комедия была поставлена тогда, когда Грибоедов уехал на Кавказ. По разным соображениям можно думать, что первые наброски «Горя от ума» относятся ко времени пребывания его в Петербурге, а так как Грибоедов и Шаховской были довольно близки, то Шаховской, вероятно, ознакомился с этими первыми набросками «Горя от ума», и после отъезда Грибоедова решил написать комедию именно этим размером. Кто изобрел его — в данном случае не так важно, потому что этот стих никто не связывает с комедией Шаховского, а с «Горем от ума» все его связывают, потому что это самая выразительная комедия, писанная таким стихом. Здесь тоже всё основано на постоянной смене интонации. В этот стих можно вложить и патетическую тираду, и ироническую речь, и болтовню, вроде репетиловской. Такая форма очень удобна. Разберем следующий отрывок:

А судьи кто? За древностию лет
К свободной жизни их вражда непримирима,
Сужденья черпают из забытых газет
Времен Очаковских иль покоренья Крыма;
Всегда готовые к журьбе,
Поют всё песнь одну и ту же,
Не замечая об себе:
Что старее, то хуже.

(Д. II, явл. V).

Обратите внимание, как здесь меняются размеры: один — пятистопный, три — шестистопных, три — четырехстопных, один — трехстопный. Всё время наблюдается свобода в перемене интонации. При этом в «Горе от ума» основными размерами являются шестистопный и четырехстопный. Патетическая речь содержит больше стихов шестистопных. Более живая, менее патетическая речь строится преимущественно на четырехстопном размере. Иногда сама смена размеров создает своеобразное впечатление. Например:

Вот то-то-с, моего вы глупого сужденья
Не жалуете никогда:
Ан вот беда.

На что вам лучшего пророка?
Твердила я: в любви не будет этой прока
Ни во веки веков.
Как все московские, ваш батюшка таков:
Желал бы зятя он с звездами да с чинами...
(Д. I, явл. V).

Здесь самый перебой ритма характеризует речь данного персонажа.

Успех «Горя от ума» предопределил дальнейшее развитие нашего комедийного стиха. Настолько привыкли к стиху, который называют «вольным ямбом» (его также называют стихом «Горя от ума»), что почти все стихотворные комедии XIX в. стали писать таким размером. Даже переводные комедии, оригиналы которых писаны вовсе не вольным стихом, у нас нередко переводили вольным. Даже Мольера у нас почти всего перевели вольным стихом (в то время как сам он одну только комедию написал этим стихом). Очевидно, этот стих удобен для декламации. Театры предпочитают переводы Мольера вольным стихом переводам правильным александрийским стихом, который трудно читать.

Но не только в жанрах басни и комедии применяются вольные ямбы. Вольными ямбами написаны и некоторые элегии Пушкина, Батюшкова. Но здесь эти ямбы звучат и строятся несколько иначе. У Грибоедова и Крылова мы видим частую смену одного размера другим. А в элегии целые тирады писаны одним размером — либо шестистопным, либо четырехстопным. Здесь нет пестроты, хотя иногда и вклиниваются стихи другого размера, но редко. Но читать элегии говорком, как крыловские басни, нельзя. Элегия звучит в тоне гораздо более певучем. Вот один пример из Батюшкова:

Ужели в истинах печальных
Угрюмых стоиков и скучных мудрецов,
Сидящих в платьях погребальных
Между обломков и гробов,
Найдем мы жизни нашей сладость? —
От них, я вижу, радость
Летит, как бабочка от терновых кустов.
(«Мечта», 1806).

Здесь — разные размеры, но они звучат несколько иначе, чем в басне и в комедии.

Другим широко распространенным размером русского стиха является хорей.

Хорей так же, как ямб, принадлежит к двусложным размерам, и единственная разница, которая имеется между хореем и ямбом, та, что хорей начинается с сильного места, т. е. общая схема хорея такова: ударный слог, неударный слог и т. д.:

$\acute{-} \cup \acute{-} \cup \acute{-} \cup \ldots\ldots$

Хорей возник примерно тогда же в русской поэзии, когда возник и ямб. В первые же дни встречи Ломоносова, Тредиаковского и Сумарокова между ними возник спор относительно эмоционального значения разных размеров. При этом Ломоносов и Сумароков отстаивали превосходство ямба в высоких жанрах, а Тредиаковский указывал, что хорей точно так же годится в этих жанрах. В дальнейшем Сумароков несколько изменил свою точку зрения, и в то время, когда Ломоносов был верен ямбу и почти никогда не обращался к хорею, Сумароков решил, что в высоких жанрах, в одах, допустим и хорей. Об этом свидетельствует такой факт, как новое состязание, в которое вступили Ломоносов и Сумароков в 1760 г. Тредиаковский был в стороне. Для состязания они избрали оду Ж.-Б. Руссо «На счастие», которую перевели на русский язык: Ломоносов — ямбами, а Сумароков — хореями. Приведем одну из строф перевода этой французской оды. Вот версия Ломоносова:

О воины великосерды!
Явите ваших луч доброт!
Посмотрим, коль тогда вы тверды,
Как счастье возьмет поворот!

А Сумароков писал так:

Мужи храбрые, являйте
В полном свете вы себя,
Равномерно прославляйте
Имя, счастье погубя.

Надо сказать, что Тредиаковский, хотя и не участвовал непосредственно в этом состязании, но включился в него. В это время Тредиаковский переводил «Римскую историю» Роллена. К этой многотомной истории в качестве предисловий он предпосылал свои произведения. В одном из предисловий к переводу Роллена Тредиаковский неожиданно, с большим опозданием напечатал и свое переложение оды. Это было уже в 1765 г. Характерно, что он переводил не четырехстопным ямбом и не четырехстопным хореем, а избрал другой стих — александрийский. Это звучит несколько неуклюже, но любопытно показать, какую позицию занял каждый из этих поэтов. Один избрал четырехстопный ямб, второй склонился к хорею, а третий предпочел наиболее торжественный из ямбических стихов — александрийский. Вот это переложение:

Ну ж, покажите нам, великодушны мужи,
Добротство ваше всё, есть то в колико краг.
Посмотрим, как сердца, парить к звездам досужи,
Удержатся собой преспеяний в обрат.

Сумароков не только в состязании 1760 г. стал применять хорей, но попытался применить его вообще в одической поэзии.

Так, например, в оде Сумарокова 1768 г. мы читаем следующие стихи:

Возыграйте, струны лиры;
Возбуждает Феб от сна;
Вейте, тихие Зефиры;
Возвращается весна:
День предшествует огромный,
Оживляя воздух томный,
Флора царству твоему.
Как тебе, богиня, крины,
Так дела Екатерины
Счастье северу всему.

Но применение хорея в одах было только опытом. Сумароков нашел для четырехстопного хорея гораздо более удобную форму, а именно форму песенную. Вот, например, песня, написанная хореическим размером:

О места, места драгие.
Вы уже не милы мне.
Я любезного не вижу
В сей прекрасной стороне.
Он от глаз моих сокрылся,
Я осталася страдать,
И стеня не о любезном,
О неверном воздыхать.
(«О места, места драгие!», 1750).

Это и оказалось наиболее удобной областью применения четырехстопного хорея. Отныне четырехстопный хорей стал применяться в поэзии преимущественно в области песен и романсов. У Державина мы встречаем песни, написанные четырехстопным хореем. Например:

Пой, Эвтерпа, дорогая!
В струны арфы ударяй,
Ты, поколь весна младая,
Пой, пляши и восклицай!
(«К Эвтерпе», 1789).

Самый характер стихотворения указывает на его жанр.

Или знаменитый романс Державина, который Чайковский вставил в «Пиковую даму»:

Если б милые девицы,
Так могли летать, как птицы,
И садились на сучках:
Я желал бы быть сучочком,
Чтобы тысячам девочкам
На моих сидеть ветвях.
(«Шуточное желание», 1802 г.).

За державинскими романсами пошли сплошной полосой (впрочем, и при нем, и даже до него, так как это идет от Сумарокова) так называемые сентиментальные романсы, которые

писались преимущественно хореическим размером. Так писали И. И. Дмитриев и Ю. А. Нелединский-Мелецкий и некоторые другие. Для Дмитриева характерны псевдонародные, а на самом деле — просто книжно-сентиментальные романсы, вроде:

Стонет сизый голубочек,
Стонет он и день и ночь;
Миленький его дружочек
Отлетел надолго прочь.
(«Стонет сизый голубочек», 1792).

Или:

Ах! когда б я прежде знала,
Что любовь родит беды,
Веселясь бы не встречала
Полуночныя звезды.
(«Ах, когда б я прежде знала», 1792).

Всё это казалось подражанием народным песням, хотя на самом деле это были характерные для сентиментализма романсы. Таким образом, четырехстопный хорей (именно четырехстопный, а не какой-либо другой) в конце XVIII в. был связан с народной поэзией и в форме непосредственных подражаний народным песням, и в разных романсных вариантах песен. Создавалось, таким образом, мнение, что самому ритму четырехстопного хорея свойственен этот народный, фольклорный налет.

Однако не только в этой области нашел применение четырехстопный хорей. Оказалось, что четырехстопный хорей гораздо более выразителен, чем можно было бы предполагать по таким его фольклорным применениям. Фольклорные применения вели либо к песне, либо к комической, лирической, интимно-фамильярной теме (это обычное явление, когда на песенные мотивы пишут лирические стихотворения). Между тем возможности четырехстопного хорея оказались гораздо бо́льшими, подтверждением чему служит поэзия Жуковского. У Жуковского мы довольно часто встречаем четырехстопный хорей, но его тональность, его эмоциональное наполнение имеет совершенно иной характер, чем полуфольклорные песенки Дмитриева и его предшественников. Стихи Жуковского, написанные четырехстопным хореем, конечно, никак нельзя назвать произведениями в народном стиле:

Отуманенным потоком
Жизнь унылая плыла;
Берег в сумраке глубоком;
На холодном небе мгла;
Тьмою звезды обложило;
Бури нет — один туман;
И вдали ревет уныло
Скрытый мглою океан.
(«Жизнь», 1819).

Здесь совсем другое эмоциональное содержание, чем в таких песенках, как «Стонет сизый голубочек».

В балладах Жуковского классического типа, переведенных из Шиллера, мы встречаем такое же применение четырехстопного хорея, совсем не с целью фольклоризировать свой стих:

Пусть веселый взор счастливых
(Оилеев сын сказал)
Зрит в богах богов правдивых;
Суд их часто слеп бывал:
Скольких бодрых жизнь поблёкла!
Скольких низких рок щадит!
Нет великого Патрокла;
Жив презрительный Терсит.

(«Торжество победителей», 1828).

Вы видите, что эти стихи звучат отнюдь не фольклористически, отнюдь не под стиль и не под темп народной поэзии.

Тем не менее, несмотря на то что наметилась новая струя лирического четырехстопного хорея (она пошла и дальше: мы можем найти такие произведения у Пушкина, Лермонтова и вообще она стала довольно популярной в русской поэзии), хорей не терял и своей фольклорной окраски, и очень часто прибегали именно к четырехстопному хорею, когда хотели имитировать склад народной песни или народной сказки. В частности, этим размером писаны пушкинские сказки, а за Пушкиным к этому размеру обратились и другие, когда писали сказки. Одной из таких популярных сказок, являющейся подражанием пушкинским сказкам, была сказка П. П. Ершова «Конек-Горбунок». Здесь четырехстопный хорей применен именно в функции имитации народной прибауточной полупесни, полусказки:

За горами, за лесами,
За широкими морями,
Против неба — на земле
Жил старик в одном селе.
У крестьянина три сына:
Старший умный был детина,
Средний сын и так и сяк,
Младший вовсе был дурак.

Здесь особый стиль некоего говорка, простецкого, просторечного разговора или рассказа, придает этому стиху особенный характер.

Надо сказать, что не только четырехстопный хорей, но и другие хореические размеры имитировали народную песню. Это шло еще в XVIII в. Вот, например, один размер, введенный Карамзиным и довольно популярный на протяжении долгого времени. Это размер не оконченной Карамзиным стихотворной сказки «Илья Муромец» (1794). Характер этого размера следующий:

$$\acute{-} \cup \mid \acute{-} \cup \mid \acute{-} \cup \mid \acute{-} \cup \cup$$

У него во всех стихах одинаковые окончания с ударением на третьем от конца слоге, т. е. дактилические окончания. Стих этот без рифмы. Мы видим, что это — хореический размер, причем количество стоп равно четырем, т. е. здесь четырехстопный хорей, но четырехстопный хорей не с обычными мужскими и женскими окончаниями, какой мы наблюдали до сих пор, а с дактилическими окончаниями. Такие окончания часто применялись в народной песне. Дактилические окончания, следовательно, усиливали впечатление народности. Вот как звучат стихи «Ильи Муромца» Карамзина. Он начинает с перечисления всяких греческих сюжетов:

Не хочу с поэтом Греции
Звучным гласом Каллиопиным
Петь вражды Агамемноновой
С храбрым правнуком Юпитера.

А затем переходит к своему сюжету:

Нам другие сказки надобны;
Мы другие сказки слышали
От своих покойных мамушек.
Я намерен слогом древности
Рассказать теперь одну из них...

И дальше рассказывается в очень далекой, конечно, от народной, фольклорной формы, былина об Илье Муромце или, вернее сказать, дается сентиментальный сюжет, где Илья Муромец должен играть роль главного героя. Но свою сказку Карамзин бросил посредине. С былиной об Илье Муромце она, кроме имени, имеет, по правде сказать, очень мало общего.

К этой сказке Карамзин присоединил примечание, где, между прочим, говорит о размере стиха, им примененного: «В рассуждении меры скажу, что она совершенно русская. Почти все наши старинные песни сочинены такими стихами». Здесь Карамзин непосредственно апеллирует к народной песне, полагая, что он точно воспроизводит размер народной песни. Как абсолютную истину это утверждение Карамзина принимать нельзя, но ритм, приближающийся к этому, действительно встречается в народной песне. Там, правда, он имеет несколько другой характер.

Кроме этих размеров, мы встречаем также в порядке имитации народных песен и более короткие стихи. В частности, трехстопный хорей типичен именно для имитации народной песни. Например, у Сурикова:

Над широкой степью
Хищный коршун вьется, —
Ласточка по степи
Мечется и бьется.

(«Над широкой степью», 1878).

Или у Мея:

При дороге нива...
Доня — смуглоличка
День-деньской трудится —
Неустанно жнет;
Видно, не ленива,
А — что божья птичка —
На заре ложится,
На заре встает.
(«Вихорь», 1856).

При несколько искусственной форме мы все-таки видим явное стремление к имитации народной песни.

То же самое в известных стихах Кольцова:

Ну! тащися, сивка,
Пашней, десятиной,
Выбелим железо
О сырую землю!
(«Песня пахаря», 1831).

Трехстопный хорей, подобно четырехстопному, является главным образом формой имитации народной песни. Конечно, не следует это понимать абсолютно. Не нужно думать, что каждый раз, как поэт обращается к трехстопному хорею, он обязательно имитирует народную песню, но типичной формой применения трехстопного хорея являются именно эти подражания народной песне.

Отмечу еще одну любопытную форму имитации народной песни. Это форма, в которой чередуется последовательно четырех- и трехстопный хорей:

–́ ◡ | –́ ◡ | –́ ◡ | –́
–́ ◡ | –́ ◡ | –́ ◡

Первый стих состоит из четырех стоп, второй — из трех стоп. Такое сочетание размеров 4 + 3 не только в хорее, но и в других размерах, очень часто является подражанием народному стиху. Эти размеры 4 + 3 (иногда их называют семистопными, считая сразу в двух стихах) довольно распространенные, безусловно, песенного происхождения. Дело в том, что здесь получается несколько асимметричный, неравный стих. Для песни это естественно. В песне два стиха составляют некое единое мелодическое целое, которое кончается музыкальной паузой. Эта музыкальная пауза эквивалентна целой стопе предшествующего стиха, причем это обычно не просто пауза молчания, а растягивание, удвоение последнего слога. Последний слог при пении получает бо́льшую длительность и заполняет собою время целой стопы. В общем получается совершенно симметрическое в музыкальном отношении построение. Здесь

четыре удара в первом стихе и четыре удара во втором стихе, из которых последний заменяется долготой предшествующей ноты.

Структура 4+3 типична не только в хорее, но и в различных размерах, и она восходит всегда, в конечном счете, к песенному размеру, например в стихах А. К. Толстого:

Гой вы, цветики мои,
Цветики степные!
Что глядите на меня,
Темно-голубые?
И о чем грустите вы
В день веселый мая,
Средь некошеной травы
Головой качая?

(«Колокольчики мои»).

Получается семистопный хорей, где эти семь стоп распределены на два стиха: в первом стихе — четыре стопы, во втором стихе — три стопы. Подобные размеры живут до наших дней, например стихотворение Маяковского «Испания» (1925):

Ты — я думал — райский сад.
Ложь подпивших бардов.
Нет — живьем я вижу склад
Леопольдо Пардо.
Из прилипших к скалам сёл
Опустясь с опаской,
Чистокровнейший осёл
Шпарит по-испански.

Структура стиха та же самая, и, конечно, базируется она на предшествующем применении этого стиха в песенных размерах. Здесь тоже имитация какой-то песни, но построенной на ироническом применении подобного размера.

Или вот несколько иное применение подобного размера у того же Маяковского:

Крошка сын
к отцу пришел,
и спросила кроха:
— Что такое
хорошо
и что такое
плохо?

(«Что такое хорошо и что такое плохо», 1925).

Здесь мы замечаем такое явление, которое присуще только Маяковскому, а между прочим, происхождение его чисто фольклорное. Обратите внимание на два последних стиха:

Что такое
хорошо
И что такое
плохо?

Первый стих совпадает с нашей схемой, а во втором стихе «И что такое плохо?» есть лишний слог «И». Получается как бы четырехстопный хорей в первом стихе и к нему присоединен трехстопный ямб во втором стихе. А мы знаем, что смешения ямбов и хореев не существует в русской поэзии. Как же объяснить это явление, откуда оно здесь появилось?

Появилось оно из частушечных размеров, где две строки эквивалентны одной строке. Здесь, собственно, две строки составляют одну строку. Если написать это подряд, получится семь правильных хореев: «Что такое хорошо и что такое плохо?». Получается насквозь хореический размер. В частушках это сплошь и рядом бывает, и этот частушечный ход применен в данном случае Маяковским. Здесь этот лишний слог «И» никому не режет слух, стих кажется очень гладким. Никакого нарушения ритма здесь нет. А если написать стихотворение, где одна строка хореическая, а другая — ямбическая, получится ритмическая какофония, где одно с другим не сходится.

Фольклорное применение хорея главным образом относится к коротким хореическим стихам, т. е. к четырехстопным или трехстопным хореям, а возможно, — и к двухстопным. Но это редкий размер. Короткий хорей производит впечатление народной песни и даже песни плясовой в стиле «Ах вы сени, мои сени...».

Значит ли это, как некоторые полагали, что вообще хореическая стопа есть стопа сама по себе плясовая, т. е. что самое это начало с ударением на неударном слоге есть признак плясового размера? Это, конечно, неверно. Если бы мы так считали, то мы должны были бы примкнуть к мнению, высказанному сторонниками ямба — Ломоносовым и Сумароковым в споре с Тредиаковским в период полемики вокруг переложения псалма на русский язык. Дело в том, что стопа не определяет эмоционального характера, здесь приходится считаться с длиной стиха. Мы видим, что уже четырехстопный хорей и тот дает наряду с такой фольклорностью, наряду с песенно-плясовым ритмическим ходом и другой тип, который был представлен в стихах Жуковского. Под эти стихи уж никак плясать нельзя.

Если мы перейдем к стихам более длинным, т. е. к таким стихам, где фраза, выражаемая стихом, получает большое развитие, то увидим, что там хорей лишается этого плясового характера. Достаточно прибавить еще одну стопу, и этот хорей, пятистопный (очень модный в наши дни), приобретает совсем другой характер. Этот размер можно возводить к Тредиаковскому, но, конечно, Тредиаковский никакой традиции в русской поэзии не оставил. Размер этот вошел в моду после лермонтовского стихотворения «Выхожу один я на дорогу». Между тем ритмический характер этого стихотворения никак не может быть приравнен к народно-плясовой форме. Или возьмем сти-

хотворение И. С. Аксакова, тоже очень популярное в свое время:

Жар свалил. Повеяла прохлада.
Длинный день покончил ряд забот:
По дворам давно загнали стадо,
И косцы вернулися с работ...

(«Вечер»).

Это всё, конечно, стихи уже не плясового и не песенного типа. Пятистопный хорей тоже продержался довольно долго, прошел через XIX век, но несколько утратил значение в середине века. К концу века он опять выплыл. Некоторую популярность этот размер получил уже в наше время у Есенина в «Письме к матери», так что для современной поэзии этот размер довольно модный. Размер во всяком случае не плясовой, хотя, может быть, песенный (есенинское «Письмо к матери» пели).

Хорей был реабилитирован Жуковским, в то время как в XVIII в. он был в загоне; его можно было применять только в низовых жанрах, в каких-нибудь уличных песенках, а серьезные стихи надо было писать ямбом, несмотря на попытки Сумарокова применить хорей в одах. В XIX в. такое неравенство ямба и хорея несколько сгладилось, отчасти потому, что самые фольклорные мотивы были реабилитированы. В большой литературе появились подражания народным песням, чего в XVIII в. мы не знали. В XVIII в. такого уравнения в правах народной песни и книжной поэзии не было. Кроме того, хорей стал применяться в лирических формах, далеко не всегда подражающих народно-крестьянской песне. Итак, хорей стал довольно ходовым размером, хотя он не конкурировал с ямбом. Ямб занимал первое место, но во всяком случае хорей противопоставлялся ямбу, и в такой функции он дошел до наших дней.

Среди форм применения хорея следует отметить одну любопытную форму, правда, очень индивидуальную, которую никак нельзя назвать широко распространенной. Это — хорей неравностопный. Это не просто неравные слоги, как 4 + 3, где очень четко в каждом отдельном стихе слышится число стоп. Я имею в виду хорей, который применял Маяковский и который построен преимущественно на длинных хореических строках, на хореических строках такой длины, что мы уже не можем сказать, не подсчитывая, сколько там стоп.

Из рассмотрения хорея и ямба можно заключить, что имеется предел длины строки, которая определяется на слух. Если в коробке 3—4 спички, подсчитывать не надо, но есть такое количество, которое на глаз уже нельзя определить. Точно так же слишком большое количество стоп на слух определить невозможно. Для ямба этот предел лежит на пороге 5—6 стоп. Мы видели, что шестистопный размер режется цезурой попо-

лам. Шесть стоп находятся на пределе нашего восприятия длины стиха. Точно так же и хорей, примерно около этого числа — около шести стоп — имеет предел.

Трехсложные размеры: амфибрахий, дактиль и анапест

Что такое трехсложные размеры? В трехсложных размерах ударение или сильный слог приходится через два слога на третий. Не предусматривая, с чего начинается строка, мы получаем такой период:

...∪∪–́∪∪–́∪∪–́∪∪...

Так как классификация размеров зависит от того, с чего начинается стих, то получаются три возможности: либо стих начинается с ударения, — тогда мы имеем дактиль, либо стих начинается с неударного слога, за которым дальше идет ударный и неударный, — это амфибрахий или, наконец, стих начинается с двух неударных, за которыми следует ударный, — это анапест. Следовательно, мы имеем три различных стопы. Насколько они различны — мы увидим дальше, а пока будем рассматривать каждый случай в отдельности.

Трехсложные размеры в значительной степени по своей природе отличаются от двухсложных. Одной из особенностей двухсложных размеров является то, что далеко не всегда на сильном месте, т. е. там, где в схеме ставится ударение или где ставится ударение при скандовке стихов, далеко не всегда там слышен ударный слог, а в трехсложных размерах почти всегда. Наоборот, те случаи, когда на сильном месте стоит неударный слог, надо считать исключениями, причем эти исключения подчинены своеобразным условиям. В двухсложных размерах единственным условием было, чтобы эта замена происходила не на константе, не на последнем слоге; кроме этого случая, любое сильное место могло быть замещено неударным слогом. В трехсложных размерах это очень редко и требует во всяком случае дополнительных условий.

Появление ударения на неударном слоге сопровождалось, как уже было сказано, дополнительными условиями, встречаясь в начале стиха, реже — после цезуры, и еще реже — внутри стиха, и то всегда после паузы. Но в общем в трехсложных размерах схема соблюдается с гораздо большей точностью, чем в двухсложных. Отсюда некоторые следствия в самом характере размера. Если сильное место в двухсложном размере должно было приходиться на каждый четный слог, если это ощущается независимо от того, стоит на этом месте ударение или нет, то сознательно или бессознательно надо подсчитывать слоги, т. е. в ямбе и хорее каждый слог в отдельности имеет большое значение. По слогам различается, какой слог четный, какой нечетный, и в зависимости от этого определяется размер. Здесь, в трехсложных размерах, нет необходимости слушать каждый слог в

отдельности. Здесь в гораздо большей степени выступает неравенство ударных и неударных слогов, потому что на каждом сильном месте стоит ударение. Оно является опорой для нас. Мы считаем не по слогам, а по ударениям, которые приходятся через каждые два слога, так как здесь не может стоять на сильном месте неударный слог. Неравенство ударных и неударных слогов в двухсложных размерах гораздо меньше — в ямбе и хорее слоги идут гораздо ровнее. В трехсложных размерах возможно очень сильное неравенство между ударными и неударными. Это неравенство, передвижение ударения на видное место, усиление ударения сравнительно с неударным местом, является особенностью трехсложных размеров и накладывает отпечаток на весь ритм этих размеров.

Кроме того, следует помнить, что ударение в русском языке приходится в среднем на три слога, т. е. длина русского фонетического слова — это три слога. Если здесь все ударения на своих местах, то так и получится, что на каждые три слога придется по одному ударению. Таким образом, при ударениях на сильных местах получается соблюдение средней естественной длины слова. Поэтому ценность слова в трехсложных размерах чувствуется в гораздо большей степени, чем в двухсложных. Там ритмическая единица — слог, а здесь — слово.

Возвращаясь к истории, мы должны помнить, что понятие о трехсложных размерах дал Тредиаковский. При этом в первом сочинении на эту тему он отрицал возможность трехсложных размеров в русском стихе, а когда Ломоносов в своем возражении указал на возможность этих размеров и даже иллюстрировал их образцами, то Тредиаковский принял эту идею и развил ее во втором сочинении, посвященном вопросу стихосложения. Там уже говорится о двух трехсложных размерах — о дактиле и анапесте. Почему только о дактиле и анапесте, а не об амфибрахии? Это опять-таки связано с тем пониманием стоп, которое ввел Ломоносов в своем письме о русском стихе, т. е. с тем, что стопы бывают восходящие и нисходящие. Анапест — восходящая стопа, дактиль — нисходящая стопа, а в амфибрахии, если мы разложим стопу по три слога, не получится ни восходящей, ни нисходящей стопы; поэтому амфибрахии совсем не рассматривались ранними теоретиками русского стиха. Однако уже Сумароков ввел амфибрахий. Было уже сказано, на каком основании он его ввел, — на том основании, что само «естество» этого требует, как у человека есть пять чувств, так должно быть и пять стоп в стихе (это понимание характерно для человека XVIII в.). Почему обязательно стоп должно быть столько, сколько чувств, — неизвестно. Во всяком случае это был единственный аргумент Сумарокова. Но с этим согласились, понятие амфибрахия было введено. Традиция трехстопных размеров начинается с Сумарокова. Сумароков первый стал популяризировать трехсложные размеры преимущественно в

своих стихах либо иронического характера, либо народно-поэтического характера. Правда, он применял эти размеры и в переложении псалмов, в так называемых духовных одах, которые представляли более свободную форму, чем оды торжественные. Например:

На морских берегах я сижу,
Не в пространное море гляжу,
Но на небо глаза возвожу,
На врагов, кои мучат нахально,
Стон пуская в селение цально.
(«Противу злодеев», 1759).

Это трехстопный анапест. У него же стихи с двухстопным дактилем:

Суетен будешь
Ты, человек,
Если забудешь
Краткий свой век.
(«Часы», 1759).

Наконец, пример четырехстопного амфибрахия:

Взыграйте на цитрах, тимпанах и арфах,
Ударьте в тимпаны, трубите во трубы!
Се новое лето и нова луна,
И скоро последует листвия праздник...
(«Из 80-го псалма», 1774).

Трехсложные размеры были не очень распространены в XVIII в. Те, кто писал по традиции Ломоносова (а это все-таки основная масса поэтов), придерживались двухсложных размеров. Трехсложные размеры были признаком некоторого модернизма, некоторого протеста против традиционной линии, некоторой поэтической оппозиции. Поэты, которые стремились разнообразить свои размеры, уйти от этой скучной, узкой традиции, прибегали и к трехсложным размерам. Другие поэты, более верные традиционному пути, держались только двухсложных размеров. Державин принадлежал к числу модернистов. Это — своего рода Маяковский XVIII в. Он писал стихи и трехсложными размерами. Например:

Юная роза
Лишь развернула
Алый шипок,
Вдруг от мороза
В лоне уснула,
Свянул цветок...
(«На кончину вел. кн. Ольги Павловны», 1795).

Это тот же размер, который мы видели в одном из стихотворений Сумарокова, т. е. двухстопный дактиль. Писал Державин и такие стихи:

Знойное лето весна увенчала
Розовым, алым по кудрям венцом;

Липова роща, как жар, возблистала
Вкруг меда листом.
Желтые грозди, сквозь лист продираясь,
Запахом, рдянцем нимф сельских манят;
Травы и нивы, косой озаряясь,
Как волны шумят.
(«Лето», 1802).

Это стихотворение построено на четырехстрочных строфах, из которых первые три строки имеют один и тот же размер. Этот размер следующий:

$$\acute{-} \cup \cup \mid \acute{-} \cup \cup \mid \acute{-} \cup \cup \mid \acute{-} \cup$$

т. е., иначе говоря, это четырехстопный дактиль.

Здесь еще характерно вот что: первый стих имеет женское окончание, второй стих — мужское окончание, третий стих, рифмующийся с первым, — тоже женское окончание, а четвертый стих — уже другой размер, именно амфибрахий. Чем объясняется этот амфибрахий? Он появился не потому, почему появился ямб в хореическом размере Маяковского. Конечно, и здесь можно было бы сказать, что если соединить две строки в один стих, то получатся правильные дактили. Но здесь не в этом дело. Мы увидим, когда пойдем дальше, что в трехсложных размерах нет такого контраста между размерами, как в двухсложных. В трехсложных размерах можно соединять в одном стихотворении разные размеры, в отличие от двухсложных, где соединение разных размеров недопустимо. Хорей нельзя смешивать с ямбом, а дактиль с амфибрахием или амфибрахий с анапестом можно смешивать. Но такое смешение — это уже дальнейший путь к освобождению от жестких правил. Так как Державин вообще довольно смело поступал, то, как мы увидим в дальнейшем, он пользовался не только такими свободами, но применял и другие возможности, которые возникают из природы трехсложных размеров. Не касаясь пока этих возможностей, остановимся только на правильных трехсложных размерах.

Популяризации трехсложных размеров особенно содействовал своими балладами Жуковский. В балладах Жуковского имеется уже широкое применение трехсложных размеров самого различного характера. Рассмотрим, например, стихи такой баллады:

Над страшною бездной дорога бежит,
Меж жизнью и смертию мчится;
Толпа великанов ее сторожит;
Погибель над нею гнездится.
Страшись пробуждения лавины ужасной:
В молчаньи пройди по дороге опасной.
(«Горная дорога», 1818).

Эта строфа состоит из шести стихов, из которых мы возьмем только первые четыре. Как они построены?

∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪ | ∪ —́
∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪ |
∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪ | ∪ —́
∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪ |

Первый и третий стихи — четырехстопный амфибрахий; второй и четвертый — трехстопный амфибрахий. Это — баллада. Баллада пошла от народной песни. Таким образом, здесь мы опять имеем песенное происхождение семистопного стиха, разделенного на два стиха, и опять в том же порядке: 4 + 3. Или возьмем другую балладу:

До рассвета поднявшись, коня оседлал
Знаменитый Смальгольмский барон;
И без отдыха гнал меж утесов и скал
Он коня, торопясь в Бротерстон.
(«Замок Смальгольм, или Иванов вечер», 1822).

Схема такая:

∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́
∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́
∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́
∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́

Опять получается 4 + 3. Но здесь уже другой размер. Там был амфибрахий, а здесь — анапест.

А вот другие размѐры баллад Жуковского:

Ах! если бы мой милый был роза-цветок,
Его унесла бы я в свой уголок;
И там украшал бы мое он окно;
И с ним я душой бы жила заодно.
(«Мечта», 1818).

Здесь — четырехстопный амфибрахий. Или стихи четырехстопного дактиля:

Были и лето и осень дождливы;
Были потоплены пажити, нивы:
Хлеб на полях не созрел и пропал:
Сделался голод, народ умирал.
(«Суд божий над епископом», 1831).

Все три размера — дактиль, амфибрахий и анапест — были широко популяризированы балладами Жуковского. С этого вре-

мени трехсложные размеры становятся равноправными с размерами двухсложными, а у некоторых поэтов даже начинают преобладать. За Жуковским пошел Лермонтов, который довольно часто прибегал к этим размерам. Особенно большую роль в популяризации трехсложных размеров сыграл Некрасов, у которого трехсложные размеры — в другой, более выразительной функции, чем баллады, — становятся ходовыми. Чернышевский, сравнивая Пушкина и Некрасова, в отношении размеров отдавал предпочтение некрасовским стихам именно потому, что трехсложные размеры дают одно ударение на три слога, что вполне соответствует природе русского языка. Чернышевский первый ввел тот критерий, что трехсложные размеры потому лучше двухсложных, что в них ударение приходится на три слога и средняя длина слова сохраняется, а в двухсложных размерах приходится отступать от метрической схемы, чтобы получилось среднее трехсложное слово. В данном случае Чернышевский не совсем прав. Нельзя переносить на двухсложные размеры то, что верно для трехсложных.

Трехсложные размеры бытовали в разных литературных школах и в дальнейшем были реабилитированы по сравнению с тем, что имело место в XVIII в., когда они были в совершенном загоне.

Трехсложные размеры в довольно распространенной форме дошли до наших дней и в современной поэзии пользуются таким же широким гражданством, как и двухсложные.

Трехсложные размеры, как уже приходилось говорить, имеют некоторые особенности в сравнении с размерами двухсложными. Одну из особенностей мы уже отмечали в применении к образцам Державина (в один трехсложный размер вкрапливается стих другого трехсложного размера). Но есть еще другие особенности. Об этих особенностях говорит один стих, канонизованный еще Тредиаковским. Это — так называемый русский гекзаметр.

Шестистопный дактиль (гекзаметр)

Русский гекзаметр в основе есть не что иное, как шестистопный дактиль женского окончания, но в нем допускается одна особенность — нарушение постоянного числа слогов. Самое крупное произведение, написанное русским гекзаметром, — перевод «Илиады», сделанный в 1813—1829 гг. поэтом Гнедичем. Рассмотрим стих этого перевода:

Скоро достигнул герой своего благозданного дома.

Это — чистый шестистопный дактиль. Само слово «гекзаметр» показывает, что это — шестистопный размер. Однако оказывается, что этот дактиль, — если мы будем читать дальше, — далеко не всегда точно соблюдается:

Но в дому не нашел Андромахи лилейнораменной.
С сыном она и с одною кормилицей пышноодежной

Вышед, стояла на башне, печально стеная и плача.
Гектор, в дому у себя не нашел непорочной супруги,
Стал на пороге, и так говорил прислужницам-женам:

«Жены прислужницы, вы мне скорее поведайте правду:
Где Андромаха-супруга, куда удалилась из дому?
Вышла ль к золовкам своим, иль к невесткам пышноодежным...

(VI, 371—378).

Рассмотрим построение первых пяти стихов этого отрывка. Следует обратить внимание на то, что вдруг, внезапно, например в пятом стихе, нисколько не нарушая общего впечатления ритмичности, вместо двух слогов, отделяющих один ударный слог от другого, появляется один слог, т. е. интервал меняется. Следовательно, количество слогов в русском гекзаметре есть величина переменная, не постоянная. Можно делать интервалы в два неударных слога, но можно делать интервалы и в один неударный слог, кроме одного места: последний интервал всегда должен быть двухсложным; остальные четыре интервала могут быть и двухсложными и односложными. При этом на слух, собственно, никакого нарушения ритма не получается, и именно потому, что мы следим только за ударными слогами. Неравенство слогов ударных и неударных и позволяет в трехсложных размерах отступать от числа неударных слогов в интервалах. Раньше так же, как при появлении пиррихиев, указывалось, что одна стопа — ямб, другая — пиррихий и т. д.; так и здесь рассматривали такие стопы с меньшим количеством неударных слогов в интервале как самостоятельные стопы и говорили, что здесь имеет место хорей, а остальные стопы — дактилические. Например, в одном случае в приведенном отрывке — хорей на первой стопе. В других двух случаях говорили, что здесь хорей на четвертой стопе, а остальные — дактили. Отсюда и название «дактило-хореический гекзаметр» по той теории, что стихи получаются будто бы из соединения стоп дактилических и хореических. Это название «дактило-хореический гекзаметр» было введено еще Тредиаковским.

Первым, кто начал писать гекзаметрами, был Тредиаковский, если не считать нескольких стихов, данных в качестве образца в письме Ломоносова. Гекзаметры Тредиаковского главным образом известны по его большой поэме («Тилемахида», 1766). Она звучала так:

Буря внезапно вдруг возмутила небо и море,
Вырвавшись ветры свистали уж в верьях и парусах грозно;
Черные волны к бокам корабельным, как млат, приражались,
Так что судно от тех ударов шумно стенало.

Гекзаметры Тредиаковского примерно звучат так же, как гекзаметры позднейшие. Но надо сказать, что вся поэма в целом была настолько тяжела, настолько трудна для слушателей, не привыкших к такого рода стихам, что в результате вышло так, что Тредиаковский не столько пропагандировал гекзаметры,

сколько их дискредитировал. Вот почему после Тредиаковского считалось доказанным, что гекзаметры не свойственны русскому языку. Однако не все придерживались этого мнения. В частности, в защиту гекзаметров и отчасти в защиту Тредиаковского (но в меньшей степени Тредиаковского, чем самих гекзаметров) выступил А. Н. Радищев в статье, построенной диалогически, как беседа, под названием «Памятник дактило-хореическому витязю» (1801).

Радищев сделал разбор гекзаметров Тредиаковского и нашел, что среди этих гекзаметров есть стихи совсем не плохие. На этом основании он доказывал, что гекзаметры весьма свойственны русскому языку. Вот, между прочим, что он писал: «Тредиаковский не дактилиями смешон, но для того, что не имел вкуса; он сделал дактилии смешными, он стихотворец, но не пиит, в чем есть великая разница».

Рассматривая стих за стихом, Радищев доказал, что гекзаметры Тредиаковского очень часто хорошо живописуют суть предмета, о котором Тредиаковский писал. Радищев особенно останавливался на гармонии стихов Тредиаковского и приводил, с его (Радищева) точки зрения, весьма удачные стихи:

«Тайна и тиха мною всем овладела расслаба,
Я возлюбил яд лестный, лился что из жилы в другую.

Какая сладость при дурном выборе; или какая легкость здесь:

Зрилась сия колесница лететь по наверхности водной.

А еще легче, действительно, как нечто легкое, вьющееся по ветру:

И трепетались играньми ветра, виясь, извиваясь».

И Радищев пришел к такому заключению: «...в Тилемахиде находится несколько стихов превосходных, несколько хороших, много посредственных и слабых, а нелепых столько, что счесть хотя их можно, но никто не возьмется оное сделать».

Одним словом, Радищев доказывал, что не гекзаметры виноваты в том, что «Тилемахида» — скверная поэма, а автор. И тем не менее даже Тредиаковскому удалось написать несколько хороших стихов.

Пушкин тоже относился к «Тилемахиде» далеко не с тем отрицанием, как его предшественники. В «Путешествии из Москвы в Петербург» (1833—1834) он писал: «Тредьяковский... имел о русском стихосложении обширнейшее понятие, нежели Ломоносов и Сумароков... В его «Тилемахиде» находится много хороших стихов и счастливых оборотов. Радищев написал о них целую статью... Дельвиг приводил часто следующий стих в пример прекрасного гекзаметра:

. . . . Корабль Одиссеев
Бегом волны деля, из очей ушел и сокрылся».

Тем не менее, несмотря на примеры хороших гекзаметров из «Тилемахиды», долгое время гекзаметры считались как бы запретным размером.

Восстановление прав гекзаметров связано с работой Гнедича над переводом «Илиады».

В XVIII в. неполный перевод «Илиады» был сделан Костровым, причем александрийским стихом. Гекзаметр в то время считался настолько неприменимым, что даже «Илиаду» переводили рифмованным шестистопным ямбом. Этот перевод не был закончен Костровым, и Гнедич, который задался целью полностью перевести «Илиаду», сначала намеревался заняться только песнями, не переведенными Костровым, и, конечно, перевести так же, как это делал Костров, т. е. шестистопным ямбом. Так Гнедич и начал переводить (1807). Перевод Гнедича привлек общее внимание, и вокруг этого вопроса разгорелся спор. Были голоса в пользу того мнения, что лучше перевести гекзаметры на русский язык гекзаметрами же (конечно, русскими гекзаметрами, а не греческими), вернее передающими подлинник. Произошла довольно острая полемика. Гнедич примкнул к тем, кто защищал гекзаметры. Он уничтожил почти всё сделанное и в 1813 г. стал переводить сначала, публикуя отдельные отрывки в журналах и альманахах. Перевод его полностью вышел в свет в конце 1829 г., но еще задолго до этого вопрос о переводе дебатировался, и ко времени выхода поэмы в свет уже многие писали гекзаметрами и другими античными размерами.

Гекзаметры со времени «Илиады» Гнедича вошли в обиход, и долгое время они считались самым обыкновенным размером. Правда, главным образом они применялись в переводах, но применяли их и в оригинальных произведениях. В частности, в эпоху Пушкина много писал гекзаметрами Дельвиг.

Механизм гекзаметров Гнедича уже отчасти был показан. Разберем еще некоторые отдельные стихи «Илиады» в переводе Гнедича. Например, первый стих:

Гнев, богиня, воспой, Ахиллеса, Пелеева сына...
(I, 1).

Вот схема этого стиха:

−́ ∪ | −́ ∪ ∪ | −́ ∪ ∪ | −́ ∪ ∪ | −́ ∪ ∪ | −́ ∪

Здесь интервалы между ударениями двухсложные, но один интервал — односложный. Вообще говоря, гекзаметры Гнедича в основном представляют собой не что иное, как точные шестистопные дактили женского окончания. Общая схема такова:

−́ ∪ ∪ | −́ ∪ ∪ | −́ ∪ ∪ | −́ ∪ ∪ | −́ ∪ ∪ | −́ ∪

Но на фоне общей схемы шестистопных дактилей встречается и такой стих, в котором, например, первый интервал односложный. Говорят, что здесь хорей на первой стопе. На самом деле — это условное обозначение. Это — не смесь дактилей и хореев, а именно дактиль. Но здесь имеется стяжение, т. е. вместо двух неударных слогов встречается один неударный. Первые два слога соответствуют трем слогам, им равнозначным: три слога как бы стянуты в два слога. То же, что мы называем просто хореем, никогда не приравнивается к трехсложным стопам.

> Кто ж от богов бессмертных подвиг их враждебному спору?..
>
> (I, 8).

Схема такая:

–́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪

Подобное стяжение здесь происходит на второй стопе. Так что могут быть хореи (условно говоря) и на второй стопе.

Вот еще стих:

> Старец, чтоб я никогда тебя не видал пред судами!..
>
> (I, 26).

–́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪

Здесь тоже чувствуется одно стяжение. Оно — на третьей стопе.

Может быть и такая форма:

> Вы ж свободите мне милую дочь и выкуп примите...
>
> (I, 20).

Здесь уже стяжение на четвертой стопе:

–́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪

В одном стихе может быть два стяжения.

Вот стихи с двумя стяжениями:

> Сын громовержца и Леты — Феб, царем прогневленный...
>
> (I, 9).

Здесь подряд два стяжения. Схема будет такая:

–́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪

Мы видим здесь два стяжения подряд: на третьей и на четвертой стопе, или, как выражались, — два хорея.

Еще пример:

> Сминфей! если когда я храм твой священный украсил...
>
> (I, 39).

–́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪

Здесь стяжение на первой и на третьей стопе.

Девять дней на воинство божие стрелы летали...
(I, 53).

Здесь два стяжения подряд:

–́ ∪ | –́ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪ ∪ | –́ ∪

Основная особенность этого шестистопного дактиля заключается в том, что в нем могут быть стяжения. Они располагаются произвольно, но только на первых четырех стопах; пятая стопа не подвергается стяжению, она всегда полная; окончание всегда женское. Начиная с пятого от конца слога, стих не подвергается никаким изменениям; последние пять слогов всегда одной структуры. Первые же слоги могут быть различные, т. е. могут быть и чистые дактили, могут быть и стяженные стопы, условно называемые хореями. Это — основная особенность шестистопного дактиля гекзаметра Гнедича.

Отмечу еще некоторые особенности второстепенного порядка. Гнедич вообще довольно строго соблюдает наличие всех шести ударений, и мы знаем, что вообще в трехсложных размерах ударение всегда почти падает на сильные места стихотворной строки. Но иногда на первом слоге гекзаметра ударение не делается, а если и делается, то оно неполноценное. Очень часто, например, на первый слог гекзаметра у Гнедича попадает союз *и*. Например:

И ахеян суда по морям предводил к Илиону...
(I, 71).

На союз *и*, конечно, поставить сильное ударение нельзя. Это слог с весьма ослабленным ударением, и вообще мы произнесли бы его без всякого ударения. В своих теоретических статьях Гнедич это обосновывал. Он считал, что ударение в таких случаях ставить не нужно. Обыкновенно это — союз *и* или *но*. Иногда Гнедич ставил на это место какое-нибудь длинное имя. Например:

Если б еще кто-нибудь поспешил и к собранию призвал
Идоменея царя и подобного богу Аякса...
(X, 111—112).

Имя «Идоменея» пришлось бы читать с двумя ударениями, но в одном слове, по условиям русского языка, два ударения не допускаются (если это, конечно, не составное слово), и поэтому второе ударение превалирует, а первое дополнительное, слабое ударение; вероятно, в чтении Гнедича слово читалось совсем без дополнительного ударения.

Надо сказать, что изредка подобные же ходы с этими длинными именами допускал Гнедич и внутри стиха. Например:

> В Скандии ж отдал его Киферийскому Амфидама́су;
> Амфидама́с подарил, как гостинец приязненный, Молу...
> (X, 268—269).

В слове «Амфидама́су» под сильное место подведен первый слог, но опять-таки первое ударение значительно слабее второго.

Следовательно, в длинных словах, где ударение тяготеет к концу слова, Гнедич допускал дополнительные слабые ударения на первом слоге. Кстати, следующий стих с этого имени и начинается. Или другого типа:

> Ныне не в первый бы раз быстроногому сыну Пелея
> Про́тивоста́л я: меня и прежде копьем Пелиасом
> С Иды согнал, как нечаян нагрянул на пажити наши...
> (XX, 89—91).

Здесь, во втором стихе, в слове «про́тивоста́л» допускается дополнительное ударение на первом слоге многосложного слова, где основное ударение тяготеет к концу слова.

Подобные явления чаще всего допускались у Гнедича на первом слоге гекзаметра и только изредка — внутри стиха. Например:

> Окрест рамен распростершие не́проница́емый облик...
> (XX, 150).

По схеме слово «не́проница́емый» надо читать с двумя ударениями внутри стиха, но это сравнительно редкий случай.

> Но устремимся; данаев воинственных рать возбудивши,
> Противостанем врагам и других мы троян испытаем...
> (XX, 351—352).

Вот обычный тип такого рода ритмического хода в гекзаметре Гнедича.

Итак, соблюдая схему шестистопного дактиля женского окончания, Гнедич допускал, во-первых, стяжение между ударных интервалов, т. е. кое-где вместо двух неударных слогов подряд ставился один неударный слог. Кроме того, на место ударного слога допускался слабоударный слог: либо союз, начинающий предложение, либо первый слог многосложного слова. Стяжение преимущественно падает на первый слог стиха, гораздо реже — на какой-нибудь средний слог в середине стиха.

Это — особенности гекзаметра Гнедича, и такие же особенности перешли на другие гекзаметрические стихи.

Элегический дистих

Наряду с гекзаметрами в русской поэзии получил распространение так называемый элегический дистих. Одним из первых, кто писал элегическим дистихом, был товарищ Пушкина по лицею — Дельвиг. Вот, например, его стихи «Н. И. Гнедичу» (1826):

> Муза вчера мне, певец, принесла закоцитную новость...

Это — гекзаметр. Следующий стих будет пентаметр:

В темный недавно Айдес тень славянина пришла.

Схема пентаметра такова:

–́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́ ‖ –́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́

Значит, элегический дистих состоит из одного гекзаметра и следующего за ним пентаметра — гекзаметр + пентаметр:

–́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́ ◡
–́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́ ‖ –́ ◡ ◡ –́ ◡ ◡ | –́

Пентаметр тоже может подвергаться стяжениям, но только в первой своей части; по правилам античного стихосложения, во второй части эта вольность не допускается. Вторая часть должна состоять из трехстопных дактилей мужского окончания, чистых, без стяжения.

Гекзаметр был единственный размер, в котором долгое время допускалась, как законная, деформация подобного рода. Все остальные трехсложные размеры, вообще говоря, придерживались правильной схемы. Однако кое-какие отступления мы наблюдаем. Впрочем, прежде чем перейти к этим отступлениям, остановимся на некоторых особенностях трехсложных размеров. Сначала ограничимся трехсложными размерами, которые можно назвать совершенно правильными.

Особенность трехсложных размеров состоит в том, что в них твердо соблюдается наличие ударений на сильных местах, в отличие от ямбов и хореев, где очень часто на сильном месте стоит неударный слог. В трехсложных размерах подобные явления встречаются гораздо реже. Но зато в трехсложных размерах распространено другое явление: появление ударений на слабых местах. Подобного рода явление встречалось и в ямбе, например в стихе Пушкина:

Там, там под сению кулис...

Вместо того, чтобы начинаться с неударного слога, стих начинается с двух ударных.

Я говорил, что этот ударный слог на слабом месте всегда представляет собою односложное слово, и если оно встречается, то чаще всего в начале стиха, изредка после синтаксической паузы внутри стиха. Подобного же рода явление часто встречается в трехсложных размерах, например в анапесте. Вот его схема:

◡ ◡ –́ | ◡ ◡ –́ | ◡ ◡ –́ | ◡

В анапесте очень часто встречаются неметрические ударения; при этом они тяготеют к первому слогу стиха. В качестве примера приведу стихи А. К. Толстого:

Запад гаснет в дали бледно-розовой,
Звезды небо усеяли чистое,
Соловей свищет в роще березовой,
И травою запахло душистою.

(«Запад гаснет в дали бледно-розовой», 1858).

Ударение на слове «запад» не входит в метрическую схему. В схеме это место слабое. Но фактически это ударение ставится. Условия, которым подчинены неметрические ударения в анапесте, более широкие, чем в ямбе. В ямбе они падали обязательно на односложные слова. Здесь «запад» — слово двухсложное. Оно может быть только двухсложным и не может быть трехсложным, так как оно не может распространяться своими неударными слогами на первое сильное место в стопе, т. е. на третий слог. В анапесте это настолько часто встречается, что сбивает при определении. Когда такой стих надо определять, то часто, принимая это первое ударение за метрическое, решают, что здесь хорей. Это — обычная ошибка. В таких случаях, когда кажется, что хорей, надо проверить — не анапест ли, т. е. метрическое ли это ударение. Определить это можно по дальнейшему: один слог до следующего ударения или два слога. Возьмем пример из того же стихотворения А. К. Толстого.

Знаю, что́ к тебе в думушку вкралося,
Знаю сердца немолчные жалобы,
Не хочу я, чтоб ты притворялася
И к улыбке себя принуждала бы!

Здесь опять два стиха подряд с двухсложным словом, несущим ударение почти всегда на первом слоге.

Или стихи Огарева:

Дом стоял обветшалый уныло,
Штукатурка обилась кругом,
Туча серая сверху ходила
И всё плакала, глядя на дом.

(«Старый дом», 1840).

В первом стихе — «Дом стоял обветшалый уныло»:

–́ ᴗ | –́ ᴗ ᴗ | –́ ᴗ ᴗ | –́ ᴗ

размер трехсложный с двухсложными интервалами между ударениями. Ударение на первом слоге является ударением неметрическим. В данном случае это ударение на односложном слове. А в третьем стихе («Туча серая сверху ходила») «туча» — двухсложное слово. Но это допустимо, лишь бы слово не рас-

пространялось на первое сильное место в стопе. Трехсложное слово вначале нельзя поставить.

Это явление наблюдается почти исключительно на первом слоге стиха, т. е. в интонации фразового зачина.

Интонация зачина

Эта интонация начального слога фразы как бы нейтрализует ударение. Мы ударения не чувствуем, хотя и произносим его. Оно не мешает схеме под интонацией зачина. Что это именно так, т. е. что это явление интонационного порядка, доказывается тем, что изредка подобное же явление встречается внутри стиха, но обязательно после паузы, т. е. тогда, когда начинается синтаксический новый раздел с той же интонацией зачина.

Разберем стихи Полонского:

В этот миг над заливом свинцовой горой
Поднялася громада-волна. Страшный гул
Сонный воздух потряс, и из пены морской
Закачавшись, трезубец мелькнул.

(«Наяды»).

Во втором стихе («Поднялася громада-волна. Страшный гул...») имеется противоречащее схеме анапеста ударение на слове «страшный». Мы произносим его с ударением на первом слоге, а по схеме здесь — неударный слог. Убрать это ударение со слова «страшный» нельзя. Оно после синтаксической паузы, под интонацией зачина.

Аналогичные явления могут быть и в амфибрахии. Но в начальном слоге амфибрахия будет то же самое, что в ямбе, т. е. амфибрахий может иногда начинаться с ударного односложного слова, потому что схема амфибрахия такова:

◡ –́ ◡ | ◡ –́ ◡ | ◡ –́ ◡ |...

Если мы обратимся к чистому дактилю, то там встретим явление, весьма напоминающее нам то, что мы видели в гекзаметре Гнедича, т. е. чистый дактиль должен был бы всегда начинаться с ударения:

–́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ |...

И вот как редкое явление мы встречаем то, что первый слог остается неударным, опять-таки под интонацией зачина. Очевидно, интонация зачина так действует на наше восприятие, что ударность или неударность первого слога не особенно воспринимается. Поэтому под интонацией зачина на слабом месте может стоять ударный и, наоборот, на сильном месте может оказаться неударный слог. Примером этого могут служить такие стихи Мея:

С каждою новой ложбинкой
Вóдополь всё прибывает,
И ограненною льдинкой

Вешняя звездочка тает...
("Сумерки", 1858).

Здесь — ясный трехстопный дактиль. Вот как звучит третий стих:

–́ ◡ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́ ◡

т. е. союз «и», который, конечно, не может нести полноценного ударения, попадает на первый слог. Или стихи Н. Щербины:

Сладко на солнце дремлю я,
Слышу падение вод —
И надо мною, ликуя,
Пташек поет хоровод.
(«Весенний гимн»).

Здесь то же самое. Или некрасовские стихи:

Ветер несёт им печальный ответ:
«Вашему пахарю моченьки нет!
Знал, для чего и пахал он и сеял,
Да не по силам работу затеял...»
(«Несжатая полоса», 1854).

Конечно, первый слог в четвертом стихе — это не утвердительное «да», а союз «да». Под ударение его никак поставить нельзя без изменения самого смысла. У Некрасова — это довольно частый ход. Например:

Раз у отца в кабинете
Саша портрет увидал.
Изображен на портрете
Был молодой генерал.
(«Дедушка», 1870).

Это — дактиль. Но рассмотрим третий стих — «Изображен на портрете». Вначале здесь должно было быть ударение. Но в русском произношении это ударение не может быть достаточно сильным; если даже здесь есть ударение, то второстепенное. А чаще всего читается оно без всякого ударения.

Вот явления, которые встречаются вначале, на первой стопе трехсложных размеров. Но иногда они могут быть внутри стиха, обязательно после паузы, пример чему уже приводился.

Пауза

Явление, которое мы наблюдали в начале стиха, иногда (очень редко), повторяю, встречается и внутри стиха. Те примеры из стихотворений Некрасова, которые я приведу, весьма редкие примеры. Тем не менее они существуют:

Треволненья мирского далекая,
С неземным выраженьем в очах,
Русокудрая, голубоокая,
С тихой грустью на бледных устах...
(«Рыцарь на час», 1860).

Это — анапест. В стихе «Русокудрая, голубоокая» мы встречаем такое же явление: по схеме здесь должно было бы стоять ударение, а на самом деле полного ударения здесь нет; но какой-то нажим голоса возможен. Здесь естественно сделать паузу. Чем глубже пауза, тем легче произнести это второе слово без ударения, чтобы не нарушить впечатления ритмичности. Если мы этой паузы делать не будем, то обязательно захочется здесь поставить ударение. Если поставить его под интонацией зачина, то незаметно будет, что на первом месте стоит неударный слог.

Или такие стихи Некрасова:

В мире есть царь: этот царь беспощаден,
Голод názванье ему.

(«Железная дорога», 1864).

Это — дактиль. В слове «этот» ударения не должно быть. А без ударения прочитать трудно. Получается такое же явление, какое мы встречаем в анапесте. И явление это происходит после паузы, т. е. здесь неметрическое ударение попадает на первый слог нового синтаксического члена, если новый синтаксический член начинается с двух неударных слогов. Чем глубже вы сделаете паузу, тем сильнее окажется ударение на слове «этот», не нарушающее впечатления ритмичности. Если этой паузы не будет, придется лишиться ударения. Рассмотрим еще такие стихи Некрасова:

Вместо грязи покрыто кладбище
Белым снегом; сурово-пышна
Обстановка; гроб бросят не в лужу...

(«О погоде», ч. II, 1865).

Здесь — схема анапеста. После слова «обстановка» — пауза. Поэтому имеется возможность поставить неметрическое ударение в начале синтаксической единицы. Получается как бы амфибрахическое начало внутри стиха.

Подобного рода примеры редки, но всё же внутри стиха могут быть такие же явления, как и в начале стиха. Только условием этого бывает предварительная пауза.

Отсюда вывод, что это явление порядка интонационного, свойственное интонационному зачину. Так как стих вообще начинает фразу, то естественно, что чаще всего это происходит в начале стиха.

Не следует смешивать с подобного рода явлениями, например с неметрическим ударением, те случаи, когда слова явно утрачивают свое ударение, примыкая к соседнему слову. Слово, утрачивающее или почти утрачивающее ударение, называется либо проклитикой, либо энклитикой, в зависимости от положения. Проклитика будет в том случае, если слово, утрачивающее ударение, примыкает к следующему слову, с ко-

торым вместе образует одну акцентную группу, а энклитика — когда утрачивающее ударение слово примыкает к стоящему перед ним и вместе с этим словом составляет единую акцентную группу. Вот пример из стихотворения Некрасова «Балет» (1866):

Или крик: «Ну! чего отстаешь! —
Седоком одним меньше везешь!...»

Если в первом стихе «ну» прочитать без ударения, тогда оно будет вместе со словом «чего» составлять одну акцентную группу и явится проклитикой.

Во втором стихе — «Седоком одним меньше везешь!» — на слове «одним» ударение невозможно; оно противоречит природе стиха. Этот стих приобретает такое чтение, в котором «одним» теряет ударение и сливается со словом «седоком», т. е. «одним» становится энклитикой.

Пример энклитики в дактиле:

Я тебя, я тебя, вора негодного!

В живом произношении слово «тебя» примыкает к слову «я» и становится энклитикой. Рассмотрим такое сочетание:

Экой лесок, что ни дерево — чудо!

«Что ни» — два слова, представляющие собой вместе проклитику, примыкают к следующему слову — «дерево».

Не нужно путать явление неметрического ударения, где можно поставить достаточно сильное ударение, не нарушая ритма, с теми случаями, в которых приходится проглатывать ударения слов, примыкающих то к словам, стоящим впереди, то к словам, стоящим позади, т. е. с теми случаями, когда эти слова являются проклитиками или энклитиками.

Это всё случаи, которые мы наблюдаем в стихах правильных, т. е. стихах, которые твердо классифицируются как дактили, амфибрахии, анапесты. Но наблюдаются еще трехсложные размеры, где сама схема может нарушаться, чему мы видели примеры в гекзаметре. До некоторого времени, кроме гекзаметра, нигде подобные нарушения схемы не допускались. Тем не менее сама природа трехсложных размеров такова, что вызывает более глубокие нарушения. Известно, например, что для двухсложных размеров смешение ямбов и хореев недопустимо, а про трехсложные размеры этого сказать нельзя. Уже в XVIII в. стали писать такие стихи, в которых чередуются разные трехсложные размеры.

Рассмотрим стихи Богдановича «Не стремись, добродетель, напрасно» (1761). Любопытно, что в подзаголовке автор их

называет «дактилическими», а на самом деле это не дактилические стихи, хотя и трехсложные. Вот как они звучат:

Не стремись, добродетель, напрасно
Людей от неправды унять:
В них пороки плодятся всечасно,
Нельзя их ничем исправлять.

Здесь — правильная последовательность анапестов и амфибрахиев: первая и третья строки состоят из анапестов, вторая и четвертая — из амфибрахиев:

∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪
∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪ | ∪ —́
∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪
∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪ | ∪ —́

Анапест чередуется с амфибрахием. Значит, эти размеры родственные. Такого контраста, какой имеется между ямбом и хореем, между анапестом и амфибрахием нет.

В «Громвале», балладе Г. П. Каменева (поэта конца XVIII в.) — такая последовательность:

Мысленным взором я быстро лечу,
Быстро проникнув сквозь мрачность времен,
Поднимаю завесу седой старины
И Громвала я вижу на верном коне.

Первые два стиха — дактили; третий стих имеет такую схему:

∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́

т. е. это — анапест. Анапест опять повторяется два раза и т. д. Такие размеры, как анапест и дактиль, сочетаются с соблюдением некоторой правильности чередования. Следовательно, анапест и дактиль — не контрастные размеры; они могут сочетаться (правильно или неправильно — другой вопрос). Первое отступление, которое было допущено, — это смешение разных трехсложных размеров, т. е. изменение вариаций зачина (то зачин прямо с ударения, то — с двух неударных, то — с одного неударного). Для поэзии XVIII в. была обязательной правильность чередования. У Богдановича, как мы видели, через стих; у Каменева — через два стиха. А в поэзии XIX в. можно встретить случаи, когда эти размеры чередуются совершенно произвольно, например в «Русалке» (1836) Лермонтова:

Русалка плыла по реке голубой,
Озаряема полной луной;
И старалась она доплеснуть до луны
Серебристую пену волны...

Первый стих — амфибрахий; второй стих — анапест. Потом идут анапесты. Возьмем другую строфу:

И пела русалка: «На дне у меня
Играет мерцание дня;
Там рыбок златые гуляют стада;
Там хрустальные есть города...»

А здесь обратное явление: преобладают амфибрахии, а последний стих — анапест.

Вариации на зачине оказались позволительными, свободными в трехсложных размерах. Вот первое нарушение жесткой схемы трехсложных размеров. Все трехсложные размеры оказались между собой в гораздо большем родстве, чем размеры двухсложные; их можно соединять в одном стихотворении.

Другое явление, которое было отмечено в гекзаметре, — явление стяжения, т. е. когда между двумя ударными слогами не два неударных слога, а только один. Такое явление встречается уже у Державина, например в его стихотворении, посвященном смерти Суворова, — «Снигирь» (1800):

Что ты заводишь песню военну
Флейте подобно, милый снигирь?
С кем мы пойдем войной на гиену?
Кто теперь вождь наш? Кто богатырь?

Здесь все стихи построены по одному образцу, а именно:

–́ ◡ ◡ | –́ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́ ◡

На второй стопе наблюдается стяжение — вместо двух слогов неударных только один неударный слог, т. е. то же самое, что и в гекзаметре. Значит, это не есть качество одного только гекзаметра, но и других трехсложных размеров.

В XVIII в. стяжение встречается сравнительно редко и притом только в дактилических стихах — четырехстопных или трехстопных. А позднее оно стало применяться и в других стихах. При этом вовсе не нужно думать, что стяжение обязательно встречается в одном и том же месте стиха. У Державина есть такие стихи, которые вообще написаны без стяжения, а один стих стяженный:

Видишь ли, Дмитрев, всего изобилье,
Самое благо быть может к нам злом:
Счастье и нега разума крылья
Сплошь давят ярмом.

(«Лето», 1805).

Первые два стиха — совершенно правильный дактиль. Третий стих — «Счастье и нега разума крылья» — построен по типу:

–́ ◡ ◡ | –́ ◡ | –́ ◡ ◡ | –́ ◡

у Лермонтова тоже встречаются такие явления:

Они любили друг друга так долго и нежно,
С тоской глубокой и страстью безумно-мятежной!
(«Они любили друг друга...», 1841).

Вот схема:

∪ —́ | ∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪
∪ —́ | ∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪ | ∪ —́ ∪

Первая же стопа — стяженная, среди других нестяженных. Или у него же:

Когда мавр пришел в наш родимый дол
Оскверняючи церкви порог,
Он без дальних слов выгнал всех чернецов,
Одного только выгнать не мог.
(«Баллада», 1830).

Здесь систематически, но не регулярно появляются стяженные стопы: в первом стихе — два раза: «пришел», «родимый» и т. д., а в параллельном стихе (третьем) — только одно стяжение. Стяжения не обязательно встречаются в одних и тех же местах; кое-где они появляются, в других местах их нет. На протяжении XIX века эти формы, хотя спорадически, но появлялись у Лермонтова, впоследствии — у Фета, Тютчева. Однако, как правило, они не имели большого распространения. Бо́льшее распространение они получили главным образом у символистов. У них подобного рода явления стали уже систематическими. Стали даже говорить о том, что явились как бы новые размеры. Как их назвать — никто точно не знал, поэтому названия были разные. То их называли вольными стихами, то свободными стихами, то подобные стихи называли дольниками или паузниками. Некоторые думают, что это — разные вещи, а по существу это всё названия одного и того же явления.

Это преимущественно стихи, в которых допускаются вариации в самом начале стиха и стяжение внутри. Но уже в эту эпоху понятие о стяжении — вообще о вариации внутри стиха — несколько расширилось. В классическом стихе мы имеем между двумя ударениями либо один слог, либо два, преимущественно двухсложные интервалы. Символисты иногда доходили до того, что ставили «о», т. е. у них иногда ударение шло прямо за ударением, а иногда вместо стяжения этот интервал распускался, растягивался. Обратимся к примерам. Вот стихи Блока:

В легком сердце — страсть и беспечность,
Словно с моря подан мне знак.
Над бездонным провалом в вечность,
Задыхаясь, летит рысак.
(«Черный ворон в сумраке снежном...», 1910).

Эти стихи почти ничем не отличаются от того, что мы видели раньше. Здесь всё построено на стяжении. В слове «легком» не надо считать ударения, так как это — неметрическое ударение анапеста; поэтому метрическое ударение будет на третьем слоге. Вот схема этого стиха:

∪ ∪ —́ | ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪
∪ ∪ —́ | ∪ —́ | ∪ ∪ —́
∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ —́ | ∪
∪ ∪ — | ∪ ∪ —́ | ∪ —

Стяжение — то там, то сям. Но общий фон — двухсложные интервалы. В общем, это не что иное, как видоизменение анапеста. В данном стихотворении зачин всегда двухсложный. А вот другое стихотворение Блока:

Заплачет сердце по чужой стороне,
Запросится в бой, — зовет и мани́т...
Только скажет: «Прощай! Вернись ко мне!»
И опять за травой колокольчик звенит.

(«В густой траве пропадешь с головой», 1907).

∪ —́ | ∪ —́ ∪ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́
∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ —́ | ∪ ∪ —́
∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ —́ | ∪ —́
∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́

Здесь — вначале стяжение, а потом, наоборот, увеличение интервала: три слога вместо двух, но общий фон — двухсложный интервал. Последняя строка — совершенно правильный анапест. Или в «Балаганчике» (1905) Блока:

Вот открыт балаганчик
Для веселых и славных детей,
Смотрят девочка и мальчик
На дам, королей и чертей.

—́ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪
∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́
—́ ∪ —́ | ∪ ∪ ∪ | —́ ∪
∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́

Ход тот же самый, но в третьем стихе («Смотрят девочка и мальчик») — три слога вместо двух.

Таким образом, вариации в эту эпоху стали более широкие, но в основе тот же самый стих. Это — сравнительно редкий ход, но допустимый. А вот обратный ход у Блока:

Стоит полукруг зари,
Скоро солнце совсем уйдет.

«Смотри, папа, смотри,
Какой к нам корабль плывет!»
(«У моря», 1905).

∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ —́
∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ —́
∪ —́ | —́ ∪ | ∪ —́
∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ —́

Здесь возьмем третий стих: «Смотри, папа, смотри». Вот его схема:

∪ —́ —́ ∪ ∪ —́

т. е. между первым и вторым ударениями нет никакого слога, — пустое место.

Свобода в вариации трехсложного размера достигла здесь почти предельной формы, т. е. стало возможным иметь интервал в один слог, или в два слога, или совсем его уничтожать, рядом ставить ударение, или ставить три слога между ударениями, т. е. вариации наблюдаются в числе неударных слогов интервала от нуля до трех. В дальнейшем это было даже несколько расширено. Характерны такие стихи Брюсова:

Вой, ветер осени третьей,
Просторы России мети,
Пустые обшаривай клети,
Нищих вали по пути...
(«Третья осень», 1920).

∪ —́ | ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪
∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́
∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪ ∪ —́ | ∪
—́ ∪ | ∪ —́ | ∪ ∪ —́

Здесь главным образом вариации на зачине, но в общем стихотворение того же типа, что и стихи Блока, хотя брюсовские стихи, как правило, более традиционны. С еще большей свободой к этим стихам отнесся Маяковский. Значительная часть его произведений написана именно таким вольным акцентным стихом или дольником — можно называть, как угодно, но принцип тот же самый.

Разберем стихи Маяковского, которые основаны на чередовании трех- и четырехударных стихов, в основе которых лежит, конечно, трехсложный размер:

Можно
уйти
часа в два, —
но мы —

уйдем поздно.
Нашим товарищам
наши дрова
нужны:
товарищи мерзнут.
Работа трудна,
работа
томит,
за нее —
никаких копеек.
Но мы
работаем,
будто мы
делаем
величайшую эпопею.
(«Хорошо», 1927).

Это — типичное для Маяковского чередование четырехударного и трехударного стихов.

Первый стих: —́ ◡ ◡ —́ ◡ —́ —́ ;интервалы — 2, 1, 0.

Второй стих: ◡ —́ ◡ —́ —́ ◡ ; опять встречается нулевой интервал.

Дальше идут такие стихи:

—́ ◡ ◡ —́ ◡ ◡ —́ ◡ ◡ —́
◡ —́ ◡ —́ ◡ ◡ —́ ◡
◡ —́ ◡ ◡ —́ ◡ —́ ◡ ◡ —́
◡ ◡ —́ ◡ ◡ —́ ◡ —́ ◡
◡ —́ ◡ —́ ◡ ◡ —́ ◡ —́
—́ ◡ ◡ ◡ ◡ —́ ◡ ◡ ◡ ◡ —́ ◡

И последний, трехударный, стих допускает еще бо́льшую свободу: «Делаем величайшую эпопею» —́ ◡ ◡ ◡ ◡ —́ ◡ ◡ ◡ ◡ —́ ◡. Здесь уже интервал достигает четырех неударных слогов. Это — крайняя форма нового свободного стиха, развивающегося всё-таки на основе трехсложного размера и возможностей, которые в трехсложном размере заложены.

О стихе Маяковского придется говорить особо. Но надо отметить, что в значительной части стихов Маяковского мы видим продолжение тех возможностей, которые были заложены уже в стихах его предшественников. Нельзя отрицать новизну Маяковского, но тем не менее это не есть изобретательство на пустом месте. Это — продолжение тех тенденций, которые уже наметились в развитии трехсложных размеров прежнего типа.

Почему, собственно, существуют только двух- и трехсложные стопы? Нельзя ли писать стихи, например, четырехсложными стопами или пятисложными стопами?

О возможности четырехсложных стоп давно говорилось. Даже существует название для четырехсложных стоп. Они называются пеонами. Ударение приходится в них на один из

четырех слогов. Если ударение на первом слоге, то это — первый пеон, если на втором слоге — второй пеон, на третьем слоге — третий пеон и на четвертом слоге — четвертый пеон. Но спрашивается, реально это или нереально? Надо признаться, что это довольно-таки нереальное явление.

Возьмем, например, для образца второй пеон (это вы можете проверить на любом другом пеоне). Он имеет такой характер: ◡ —́ ◡ ◡. Предположим, стихотворение написано якобы вторым пеоном. Дело в том, что 4 — число кратное. Пеон распадается пополам. Второй пеон распадается на две двухсложные стопы. Вопрос — какие? Ямб и так называемый пиррихий. Но пиррихий есть явление, всегда сопровождающее ямб, и поэтому второй пеон, по существу, превратится всегда в обыкновенный ямб с более или менее частым пиррихием. Как пример приведу известные стихи И. П. Мятлева (поэта, известного своей «Госпожой Курдюковой») «Фонарики-сударики»:

> Фонарики-сударики,
> Скажите-ка вы мне,
> Что видели, что слышали,
> В ночной вы тишине?

Вот схема этих стихов, которые, как говорят, написаны пеоном:

◡ —́ ◡ ◡ ◡ —́ ◡ ◡
◡ —́ ◡ ◡ ◡ —́
◡ —́ ◡ ◡ ◡ —́ ◡ ◡
◡ —́ ◡ ◡ ◡ —́

Но посмотрим по существу, что это такое, и не является ли это простым ямбом и при этом ямбом трехстопным? Если это трехстопный ямб, то мы знаем, что в любом ямбе — трехстопном, четырехстопном или пятистопном — чаще всего пиррихий на предпоследней стопе. Задумал ли Мятлев действительно писать эти стихи пеоном, или это ямб с пиррихием в тех местах, где ему и надлежит быть, т. е. преимущественно на предпоследней стопе? Это можно проверить. Если бы он писал пеоном, то во всем стихотворении, с начала до конца, пиррихий был бы только на четвертой стопе. Если же он писал ямбами, то это не обязательно. Следовательно, при ямбической схеме мы найдем также стихи, где нет пиррихия на этом месте. Так оно в действительности и оказывается. Вот пиррихий на первой стопе:

> Вы видели ль, как юноша
> Нетерпеливо ждет...

Сравни:

> Как горемычной холодно...
> Им передать не мог...

Чтоб величались, славились...
Кто не задует их...

А вот строчки, в которых никакого пиррихия нет:

Вам верен зоркий глаз...
Ужель никто не сжалится...

Мы видим, таким образом, что ряд стихов у Мятлева имеет чистые ямбы, без всяких пиррихиев. Отсюда мы заключаем, что это вовсе не особый пеон, а самый обыкновенный трехстопный ямб.

То, что называют пеонами, — это на самом деле или обыкновенные ямбы (второй и четвертый пеоны), или хореи (первый и третий пеоны). И это именно потому, что четыре — число не простое, а разлагающееся на две группы по два слога.

Но возникает новый вопрос: может ли быть стопа в пять слогов? Четыре есть число составное, распадающееся на множители. А пять? Число 5 уже довольно большое число для русского стиха, где ударение приходится в среднем на один из трех слогов. Но тем не менее это возможно, и мы встречаем изредка пятисложные стопы. Но в каких условиях? Во-первых, это чаще всего встречается в подражаниях народным песням; во-вторых, есть еще такая особенность: эти пять слогов обосабливаются. У Кольцова, например, встречаются размеры, в которых ударение приходится на один из пяти слогов, — тогда он каждую такую группу выделяет особо. Например:

Сяду я за стол —
Да подумаю...
(«Раздумье селянина», 1837).

Здесь схема такая:

◡ ◡ —́ ◡ ◡
◡ ◡ —́ ◡ ◡

т. е. каждая группа в пять слогов представляет отдельный стих. Так что таких сплошных стихотворений, где одна пятисложная стопа следует за другой, пятисложной, мы почти не встречаем. Эти группы в пять слогов стремятся отделиться одна от другой. При этом замечается тенденция у такого стиха превратиться либо в двухстопный хорей, либо в одностопный анапест. Между двухстопным хореем и одностопным анапестом никакой разницы фактически нет, потому что анапест имеет тенденцию приобрести ударение на первом слоге, а хорей имеет тенденцию утратить ударение на первом слоге. Следовательно, одностопный анапест или двухстопный хорей — это одно и то же.

Все-таки пытались писать стихотворения и пятисложными стопами. Так писал, например, А. К. Толстой:

∪ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪ ∪

Кабы знала я, кабы ведала,
Не смотрела бы из окошечка
Я на молодца разудалого,
Как он ехал по нашей улице,
Набекрень заломивши мурмолку,
Как лихого коня буланого
Звонконогого, долгогривого,
Супротив окон на дыбы вздымал.

(«Кабы знала я, кабы ведала», 1858).

Это — пример действительного двухстопного стиха пятисложного размера. Но подобные примеры исключительно редки; их насчитывают единицами. Поэтому создавать теорию каких-то особых пятисложных стоп не приходится.

II. РИФМА

Вводные замечания

Рифма — не обязательное условие русского стиха. Тем не менее рифмованные стихи настолько распространены, что исключением можно считать те стихи, где рифмы нет, и которые вообще называются белыми.

Рассмотрим, что́ такое рифма, какие формы она имеет и какие требования к рифме предъявляются.

Рифма есть не что иное, как созвучие двух слов. Но не всякое созвучие мы называем рифмой. Рифма — это созвучие двух слов, стоящих в определенном месте ритмического построения стихотворения. В русском стихе (впрочем, не только в русском) рифма должна находиться на конце стиха. Именно концевые созвучия, дающие связь между двумя стихами, именуются рифмой. Следовательно, у рифмы есть два качества: первое качество — ритмическая организация, потому что она (рифма) отмечает концы стихов; второе качество — созвучие. Первого вопроса (об организующем значении рифмы) следует коснуться в дальнейшем, когда будет речь о строфическом построении, т. е. о связи между отдельными стихами в их построении в нечто целое.

Сейчас обратимся к звуковому качеству рифм, независимо от того, какую ритмическую функцию эти рифмы выполняют.

Классическая (точная) рифма

Начнем с той системы рифм, которая характерна для так называемого классического стихосложения, т. е. для стихосложения примерно от Ломоносова и почти до наших дней (устраняя вопрос о различных оригинальных формах, уклоняющихся от средней нормы). Здесь будет речь именно о средней норме, о средних требованиях к стиху, о тех требованиях, которые соблюдали и поэты XVIII в., и Пушкин, и поэты XIX в. во главе с Некрасовым, и большинство современных поэтов.

Рифмы классифицируются прежде всего в зависимости от положения ударения, считая от конца слова. Если ударение

стоит на самом конце, то это — **мужская рифма**, например: *певéц — образéц, темнотá — из-за кустá*. Другой класс — **женские рифмы**. В женских рифмах ударение стоит на предпоследнем слоге, например: *картúны — долúны*. Эта терминология имеет французское происхождение и объясняется общим правилом образования прилагательных во французском языке, где в прилагательных женского рода ударение стоит на предпоследнем слоге, а в прилагательных мужского рода ударение стоит на последнем слоге. Там мужское и женское окончания определяют род прилагательных. Отсюда перенесение на характер рифмы грамматического термина, определяющего род прилагательных. Эта особенность французского языка механически перенесена в некоторые другие европейские языки, в том числе и в русский.

Указанными двумя родами не исчерпываются рифмы. Правда, в большинстве случаев мы имеем дело с мужскими и женскими рифмами. Более редкими являются рифмы, где ударение стоит на третьем от конца слоге. Эти рифмы называются дактилическими, например: *нóвая — торгóвая*. Почему они называются дактилическими — понятно: потому что эти три последних слога образуют сочетание — один ударный, два неударных, напоминающее построение дактилической стопы.[1]

Эти три формы — мужская, женская и дактилическая — почти исчерпывают все случаи рифмовок. Но тем не менее в виде исключения можно встретить стихи, в которых ударение на рифме стоит еще дальше, чем на третьем от конца слоге, например — на четвертом. Возьмем такие рифмы: *схвáтывая — агáтовая*. Здесь ударение падает на четвертый от конца слог. Эти рифмы именуются гипердактилическими, т. е. сверхдактилическими. Так как это, собственно говоря, естественный предел слова, то уже дальше рифмы не различают. Да и гипердактилические рифмы встречаются как необычайно редкое исключение, хотя в русском языке имеется возможность найти такое созвучие, где ударение стояло бы и дальше, чем на четвертом от конца слоге, например: *обрáдовалися — склáдывалися*, — ударение на пятом от конца слоге. Вообще русский язык отличается от других языков тем, что у него свобода ударения гораздо бóльшая, чем в других языках; поэтому ударение может стоять очень далеко от конца — вплоть до седьмого слога. Вот образец такого созвучия: *накáливающиеся — развáливающиеся*. Но на практике подобные созвучия не встречаются, кроме чисто экспериментальных стихотворений, написанных специально для того, чтобы зарифмовать такие слова. В. Брюсов занимался в свое время сочинением таких стихов, но они писались нарочно для того,

---

[1] В немецкой терминологии: stumpfer Reim, klingender Reim, gleitender Reim. В итальянской: verso tronco, verso piano, verso sdrucciolo (буквально: по-немецки — тупая, звонкая, скользящая; по-итальянски: — обрубленная, ровная, скользкая).

чтобы показать возможность поставить рифму на седьмом от конца слоге.

Существует, таким образом, три рода рифм: мужские, женские и дактилические. В качестве редкого исключения встречаются рифмы гипердактилические, с ударением на четвертом от конца слоге, а затем начинаются фокусы своего рода, которые можно довести до рифмы с ударением на седьмом от конца слоге.

Можно сделать такой общий вывод: для рифмовки двух слов нужно, чтобы ударение отстояло от конца на одинаковое количество слогов. В этом состоит правило звукового соответствия.

Следует остановиться и на других условиях звукового соответствия. В каких же случаях можно считать, что два слова рифмуют? Если мы скажем просто — тогда, когда они созвучны, то этим мы ничего не определим, потому что созвучность может быть самого различного свойства. Созвучность значит сходство звуков, а звуки могут быть сходными на разных основаниях и в разной степени. Классическая рифма есть определенное созвучие, и это созвучие сводится к следующему. Для рифмовки двух слов необходимо, чтобы совпадали их ударные гласные и все звуки, которые за ними следуют, — иначе говоря, заударные звуки, — и в своем числе, и в своем качестве. Отсюда и получается, что в рифме ударения должны стоять на одинаковом расстоянии от конца. Если звуки, идущие после ударения, совпадают, значит и количество слогов совпадает.

Прежде всего в качестве нормы русской рифмы нужно отметить ее независимость от правописания. Рифма — явление звуковое, а не графическое. Поэтому не важно, как пишутся два разных слова, а важно, чтобы они звучали одинаково. Иначе говоря, для того чтобы обнаружить рифму и записать ее, нужно обращаться не к обыкновенной орфографии, а к так называемой фонетической транскрипции. Вот примеры того, что рифма не зависит от правописания, от орфографии. В таких двух рифмующих словах как *далёко — глубоко* одна ударная гласная пишется через *ё*, другая — через *о*. Значит буквенно, графически ударные гласные не совпадают. Но в звуковом отношении они совпадают, потому что это *е* на самом деле означает *'о*, т. е. звук *о* с предшествующим смягчением (апостроф после согласного означает смягчение данного согласного). Или возьмем такую пару: *клад — говорят*. Во-первых, здесь не совпадает самое написание ударных гласных — в одном слове *а*, в другом — *я*. Но *я* — не что иное, как смягченное *а*; следовательно, пишется различно, а звучит одинаково. Во-вторых, после ударных гласных идут согласные, которые изображаются различно: в одном случае *д*, в другом случае *т*, что не мешает рифмовать этим словам, потому что в слове *клад* вместо *д* звучит *т*. Таким образом, оба слова в звуковом отношении оканчиваются на сочетание *ат*. Возьмем в качестве примера еще рифму: *ночного — слово*. Здесь пишется в одном случае *г*, в другом — *в*. Но это не мешает

рифме, потому что окончание родительного падежа мужского рода прилагательных произносится со звуком *в*. Следовательно, в звуковом отношении окончания тождественны. Или: *сдаётся* — *у колодца*. Пишутся различно, звучат одинаково, — значит слова рифмуют. Или еще один пример несколько иного свойства. Мы встречаем у поэтов начала XIX в. такую рифму: *скучно* — *равнодушно*. Можно подумать, что это — не рифма. Но следует принять во внимание, как рифма звучала в произношении тех, кто ее писал. А по правилу старого российского, московского произношения слово *скучно* надо произносить *скушно*. Следовательно, *скушно* рифмует с *равнодушно*. Теперь под влиянием орфографии распространяется книжное произношение, и при этом произношении *скучно* и *равнодушно* не есть рифма.

Рифма зависит от орфографии лишь в такой степени, в какой само произношение зависит от орфографии. Бывают так называемые книжные рифмы, но они бывают только тогда, когда имеется книжное произношение. Например, по нынешним временам от местоимения *она* родительный падеж — *её*, а раньше, по прежней орфографии, от *она* родительный падеж был *ея*, хотя и произносили *её*. Однако под влиянием орфографии, наряду с правильным произношением *её*, развивалось и книжное произношение *ея*. Отсюда — наличие у старых поэтов рифмы типа *семья* — *ея*. Не нужно думать, что это — чисто глазная рифма, т. е. рифма только для глаз; это — рифма и в произношении, но произношение было книжное, т. е. создавшееся под влиянием орфографии. Следовательно, орфография может влиять на рифму только через произношение. При чтении классиков довольно часто встречаются и такие примеры. Теперь от местоимения *он* и *она* мы имеем во множественном числе одинаково — *они*, а по-старому — от *он* было *они*, а от *она* — *оне* (*онѣ*). Так было в орфографии, а в произношении в обоих случаях говорили *они*, несмотря на то, что писали *онѣ*. Но и здесь под влиянием написания, параллельно с живым произношением *они* в мужском и женском роде, развилось произношение *они* и *онѣ*. При этом надо сказать, что эти формы произношения очень часто путались, т. е. иногда *онѣ* произносили в мужском роде, а *они* — в женском роде. Это показывают рифмы того времени. У Лермонтова, например, можно найти *онѣ* в мужском роде. И вот, под влиянием такого искусственного произношения *онѣ* создается рифма: *оне* — *в огне*. Это не графическая рифма, а произносительная, но произношение — книжное, испытавшее влияние орфографии.

В рифме надо различать ударную гласную и послеударные, или заударные, звуки, которые мы тоже будем рассматривать отдельно — гласные и согласные. Следовательно, нам надо рассмотреть, какое должно быть тождество для ударных гласных, какое должно быть тождество для послеударных, или заударных,

гласных, и какое должно быть тождество для заударных согласных.

Обратимся прежде всего к ударным гласным. В русской рифме различаются пять ударных гласных: *а, о, у, и, е*. Кроме этих пяти, никаких других ударных гласных русская рифма не знает. Эти пять ударных гласных совпадают с пятью гласными фонемами русского языка. Если же брать с звуковой точки зрения, то имеется больше, чем пять ударных звуков, почти у каждого из этих пяти звуков есть разные оттенки. Так, если мы возьмем тот ударный звук *а*, который имеется в словах *баня* и *няня*, и выделим его, отбросив всё остальное, то получатся два разных звука. Но это различие не мешает их рифмовке.

Итак, если два оттенка принадлежат одному из пяти типов, то они рифмуют между собой. На звуке *а* — это не особенно отчетливо; оттенок этот незначителен, разница акустическая (слуховая) и произносительная незначительна (примерно те же органы работают и получается такой же, очень похожий звук). А в некоторых случаях расхождение бывает довольно сильное; например для звука *е* насчитывают три оттенка (некоторые насчитывают еще больше, чем три). Звук *е* зависит от того, какими согласными он окружен. Если он окружен твердыми согласными, то звучит по-одному, а если он окружен мягкими согласными, то звучит по-другому. Совершенно нетрудно, например, различить на слух *е* в слове *цеп* и *е* в слове *лель*. Здесь разница в звуках гораздо сильнее, чем по отношению к *а* или *о* или *у* в аналогичных случаях. Тем не менее все эти оттенки не различаются в рифме. И совершенно как тождественные принимаются такие рифмы, как: *сидели — цели*. А вслушайтесь в эти звуки, и вы услышите, что они разные: в слове *сидели* звук *е* ближе к *и*, а в слове *цели* звук *е* тянется к *а*. Но несмотря на то, что эти звуки разные, в рифме они считаются тождественными, потому что принадлежат одному и тому же из этих пяти типов, а оттенки мы не различаем. Самое заметное здесь то, что под ударением рифмуют *ы* и *и*. Это — варианты одной фонемы, и в рифме они не различаются. Так, слова *милый* и *унылый* рифмуют между собой. Это — самый заметный случай, хотя бы уже по одному тому, что здесь два оттенка *и*, в отличие от *е*, изображаются даже разными буквами. Но это два оттенка одного звука. Дело в том, что *ы* появляется всегда после твердого согласного, а *и* после мягкого согласного. Если предшествует этому звуку мягкий согласный, появляется *и*, или, если этот звук стоит в начале слова, то обязательно появляется *и*. После твердого согласного *и* как звук появиться не может. В начале слова никогда не бывает *ы*. Но, с другой стороны, возьмем слово *изба*. Никто не будет сомневаться, что это слово начинается с *и*. А произнесите вместе *из избы*. После твердого *з* *и* автоматически переходит в *ы*. Мы видим, что в самом языке *и* и *ы* не различаются. В слове *живо* мы произносим *ы*, хотя пишем *и*, потому

что *ж* в русском языке всегда твердый звук. А почему пишется после *ж—и*? Потому, что когда-то звук *ж* был не твердый, а мягкий, и тогда установилась такая орфография. Теперь звук *ж* отвердел, а орфография механически сохранилась старая.

Мы говорили об условиях, которым подчинено совпадение ударных гласных. Перейдем к безударным гласным, стоящим после ударных.

Вы знаете, что если в русском языке на гласном не стоит ударение, то гласный меняет качество и отчетливость произношения. Это явление называется редукцией гласных. Значит, не под ударением гласные редуцируются, т. е. они не так отчетливо произносятся и меняют свое качество. В частности, в русском литературном языке есть явление так называемого «аканья». Что такое аканье? Аканье — это такое произношение, при котором неударные *а* и *о* произносятся одинаково, *а* = *о* в неударном положении. Мы знаем, что под ударением *а* и *о* никак не рифмуют, и если *а* и *о* попадают в область заударной части рифмы, то там они рифмуют, например: *повар — говор*. Это — рифма, хотя в словах разные гласные. Или: *мошка — окошко*. Произносятся эти слова, после ударного звука, совершенно одинаково, потому что здесь *а* и *о* в неударном положении. Это не значит, что они произносятся как звук *а*. Звук здесь не похож ни на *а*, ни на *о*; это — новый звук, но в обоих словах одинаковый. Акающие говоры отличаются именно тем, что у них *а* и *о* сливаются в неударном положении в один звук. В окающих северных говорах не под ударением отчетливо слышны *а* и *о*; там они не смешиваются, а в акающих говорах, к которым принадлежит и литературный язык, они смешиваются. Одним словом, когда мы имеем заударные гласные, то надо принимать во внимание качественную редукцию. Так как редукция делает гласные менее отчетливыми, чем под ударением, то по отношению к заударным гласным поэты не так строги, как по отношению к ударным гласным.

Перейдем к вопросу о согласных. Там то же самое, что вытекает из первого положения. Но следует учитывать, что согласные, в зависимости от того, как они комбинируются между собой и где они находятся, могут переходить из звонких в глухие и из глухих в звонкие. Значительная часть русских согласных — парные согласные, т. е. имеются соответствия звонких и глухих. Например, звонкий *д* — глухой *т*; звонкий *б* — глухой *п*; так для большинства согласных. Но у нас есть такие глухие, которые не имеют соответствующих звонких, например *к* имеет соответствующий звонкий *г*, а *х* не имеет в русском языке соответствующего звонкого (в украинском имеется звук γ). Тем не менее при той или иной комбинации звуков чаще всего звонкий переходит в глухой. В каких условиях? На конце слова. На конце слова мы никогда не произносим звонких согласных, если существуют к ним парные глухие. Точно так же, если за звонким следует глухой, то звонкий произносится как глухой. Это надо учитывать

при анализе рифм. Например, слово *ложь* рифмует со словом *хорош*, хотя орфографически они очень непохожи. Мы понимаем, что *ь* — это чисто орфографическое украшение, удовлетворяющее некоему грамматическому правилу, по которому слова, оканчивающиеся на согласный, тогда бывают женского рода, когда они сопровождаются этим значком *ь*. Для тех согласных, которые допускают смягчение, *ь* их смягчает, но *ж* никогда не смягчается, поэтому здесь *ь* имеет чисто грамматико-орфографическое значение и с ним в звуковом отношении можно не считаться. Если на конце слова стоит твердый *ж*, а концевой звонкий никогда не произносится, то этот звонкий *ж* переходит в парный глухой, т. е. произносится *лош*, а следовательно, вполне уместно это слово рифмует с *хорош*.

Или возьмем другой пример: *год — ждет*. В концевом положении *д* и *т* рифмуют. Точно так же рифмуют *раз — вас*. Рифмы мы имеем и тогда, когда звонкие находятся перед глухими, например: *беседки — ветки, локти — когти* (есть еще произношение *кохти*, тогда рифмы не будет).

А вот обратное явление. Иногда бывает, что глухой согласный, если за ним следует звонкий, приобретает звонкость, и поэтому возможна такая рифма: *не соврать бы — свадьбы*. При произношении слов *не соврать бы* вместе, без перерыва, глухой *т*, мягкий, переходит в соответствующий звонкий звук *дь*, так как после него идет звонкий *б*, и в результате получается рифма: *не соврать бы — свадьбы*. Но это — сравнительно редкий случай. Главным образом мы имеем обратное явление, когда звонкий переходит в глухой.

Сам по себе звонкий согласный звук никогда не может рифмовать с глухим. Поэтому невозможна рифма: *кожа — ноша*. Если бы за *ж* и *ш* следовал глухой согласный или если бы они были на конце, то это рифмовало бы, но между двумя гласными *ж* не теряет своей звонкости, и, следовательно, рифма невозможна.

Из наших парных согласных долгие согласные, которые по-русски изображаются двумя одинаковыми буквами подряд, не рифмуют с краткими согласными. Поэтому нельзя рифмовать: *озаренный — зеленый*.

Не рифмуются твердые и мягкие согласные. Например: *из кустов — вновь; из кустов* на конце *ф* твердый, а в слове *вновь* на конце *ф* мягкий.

Дополним эти правила еще двумя. Рассмотрим слово *окно*. По тем правилам, о которых мы говорили, для того чтобы подобрать к нему рифму, достаточно взять любое слово, оканчивающееся на *о* ударное, так как за ударным *о* других звуков нет. Например: слово *перо*. Но это не будет рифма. Рифма, в которой не участвуют согласные, — не рифма. Обязательно нужно, чтобы участвовали согласные, а в том случае, когда мы имеем дело с мужской рифмой, оканчивающейся на гласный, необходимо,

чтобы совпадал не только этот гласный, но и предшествующий согласный. Предшествующая ударному гласному согласная называется опорной согласной. Значит, если мужская рифма оканчивается на гласную, то необходимо дополнительное совпадение опорной согласной. Поэтому *перо* не будет рифмой к слову *окно*. А какая же возможна рифма? Например: *окно — темно* — это рифма, потому что опорные согласные совпадают. Или возьмем такие рифмы: *меня — дня; облака — слегка*. Эти слова рифмуют между собой, потому что, кроме ударных гласных, совпадают и опорные согласные. Кстати, это правило обыкновенно выражают таким образом: для мужской рифмы на открытый слог (если слог оканчивается на гласный, он называется открытым) необходимо совпадение опорной согласной.

Так что для одного рода рифм, именно для мужских рифм на открытый слог, требуется дополнительное условие, которое для других рифм не требуется, — совпадение опорной согласной. А есть один случай, который вместо дополнительного условия допускает, наоборот, дополнительную свободу. (Это, преимущественно, женские рифмы). Считается, что слова *богатый* и *палаты* рифмуют между собой. Некоторые очень строгие поэты старались избегать таких рифм, но большинство поэтов подобные рифмы принимали. Чем *богатый* отличается от *палаты?* Тем, что в слове *богатый* на конце есть звук, изображаемый через *й*, или в фонетической транскрипции через *j*, а в слове *палаты* на конце отсутствует этот *j*. Такие рифмы называются усеченными. Усеченные рифмы допускаются среди женских рифм, а в мужских рифмах, вообще говоря, не допускаются. Значит, в женских рифмах мы имеем особый класс усеченных рифм, которые, казалось бы, противоречат общему правилу, но тем не менее принимаются в качестве законных рифм. Почему противоречат? Потому, что в слове *богатый* после ударной рифмы три звука, а в слове *палаты* — только два звука. Следовательно, даже количественно нет соответствия между звуками. И тем не менее подобные рифмы считаются законными. Это — рифмы типа: *гений — тени, силу — помилуй*. Возможны здесь и дактилические рифмы, например: *порченый — скорчены*.

Здесь мы наблюдаем странное явление: как будто для заударных гласных созданы более строгие правила, чем для ударных. Мы видели, например, что *ы* и *и* под ударением рифмуют между собой. Но нельзя поставить *ы* и *и* не под ударением, например: *гуляли — балы*. В чем же дело? Неужели под ударением это — одинаковые звуки, а как только они попадают в положение звуков редуцированных, ослабленных, они начинают противоречить друг другу?

Дело в том, что звуку *и* всегда предшествует согласная мягкая. Значит, в слове *гуляли л* мягкий, а в слове *балы л* твердый. Следовательно, если *гуляли* и *балы* не рифмуют между собой, то только потому, что согласные разные. Вот почему в

заударном положении не может рифмовать гласный, изображаемый буквой *а*, и гласный, изображаемый буквой *я*. Здесь не совпадают согласные, а не гласные.

Таковы правила, которыми руководствовались поэты так называемого классического периода и которыми продолжают руководствоваться большинство современных поэтов.

Сказанного совершенно достаточно для того, чтобы понять, как строится рифма — строгая, точная, классическая рифма. Но на самом деле мы имеем обычно подобную точную рифму только как некоторую норму, которой бóльшая часть рифм удовлетворяет, но от которой возможны уклонения.

Какие же уклонения в пределах классического стихосложения принимались? Считалось, что хорошая рифма должна удовлетворять норме, т. е. все те правила, о которых я говорил, должны быть удовлетворены. Но допускалось, что они могли быть удовлетворены не совсем, и поэтому рассматривали три вида рифм.

Приблизительная рифма

Те рифмы, которые я описал, это так называемые т о ч н ы е рифмы. Допускались, кроме них, еще так называемые п р и б л и з и т е л ь н ы е рифмы. Основной класс приблизительных рифм — это такие рифмы, в которых заударные редуцированные гласные не совпадают. Заударные гласные не очень отчетливо произносятся, поэтому разница между заударными гласными на слух не очень сильно чувствуется. Все эти заударные гласные тяготеют к какому-то среднему звуку в более или менее нейтральном положении органов произношения, и поэтому они гораздо больше похожи друг на друга. Там и допускается относительно большое уклонение одного гласного от другого. Возьмем, например, рифмы: *суровым — словом*. Если их отчетливо произнести (не подчеркивая, а как в живом произношении, только не скороговоркой), то чувствуется, что здесь в заударном положении — два разных гласных звука: *ы* и *о*. Как они изображаются — не важно, но вы их различаете на слух. А если их произнести скороговоркой, оба эти звука превратятся в совершенно одинаковый звук. Следовательно, разница между ними не так велика; она отчетлива только при ясном произношении, а при сколько-нибудь ускоренном произношении оба звука сливаются. Такая рифма и называется приблизительной. Здесь похожие, но не совпадающие звуки. Особенно отчетливой бывает эта неточность, когда одним из этих гласных является гласный *у*, например: *разум — проказам*. *У* при любой редукции не теряет своего характеристического тембра, а в слове *проказам* заударный гласный совсем другой, так что ни при каком темпе произношения эти звуки не сливаются. Тем не менее здесь имеется рифма, но рифма приблизительная. Это — один класс приблизительных рифм.

Другим классом приблизительных рифм являются рифмующие между собой (опять-таки в заударной части; в ударной части должны обязательно совпадать) пары согласных, которые отличаются, например, тем, что один согласный — твердый, другой — мягкий, или один — долгий, а другой — краткий. Например: *страшный — вчерашний*; в слове *страшный* *н* твердый, в слове *вчерашний* *н* мягкий. На худой конец это сойдет в качестве рифмы класса приблизительных рифм. Или: *вдохновенной — сценой;* в первом случае *н* долгий; во втором случае *н* краткий. Вообще говоря, такое сочетание не следует применять, в точной рифме оно запрещено, но опять-таки к этому относятся терпимо, считая приблизительной рифмой. Эти пары согласных — твердый и мягкий, долгий и краткий — в приблизительной рифме приравниваются. Или *звуки — разлука* плохая рифма, но все-таки считается приблизительной, потому что в слове *звуки* *к* мягкий, а в слове *разлука* — *к* твердый. Кроме того, и гласные не совсем совпадают. Затем в мужских рифмах на открытый слог, если нет совпадения опорного согласного, то это все-таки допускается как рифма приблизительная. Например: *любви — мои.* Это — приблизительная рифма, так как не соблюдено совпадение опорного согласного. Но такая рифма только тогда допускается, когда на конце стоит гласный, смягчающий предшествующий согласный, *ы* было бы нехорошо. *Пора* и *рука* — даже как приблизительная рифма нехорошо, а *рукú, любви, мои* — это можно, но опять-таки рифма будет приблизительная.

И, наконец, последний класс приблизительных рифм. В усеченных рифмах *j*, стоящий на конце, как бы не считается. Иногда посредине слова стоит *j*, и он тоже как бы не считается. Но если в середине слова стоит *j* и мы имеем, например, такую пару: *сиянье — желаний,* то здесь рифма получается приблизительная. То, что в слове *желаний* имеется *j*, который не имеет соответствия в первом слове, — это не страшно; это была бы простая усеченная рифма. Но в слове *сиянье* *j* стоит посредине, а здесь после *и* сразу идет гласный, и это уже не хорошо. Рифма такая считается приблизительной.

Неточная рифма

Кроме приблизительных рифм, бывают еще рифмы н е т о ч н ы е. Если в приблизительных рифмах мы имеем некоторое уклонение от нормы, некоторое ослабление правил, то неточные рифмы — это прямое нарушение правил, допускаемое совершенно сознательно и применяемое в определенных литературных школах (направлениях). Под неточными рифмами мы подразумеваем такие рифмы, в которых состав заударных гласных неодинаков. Например: *свободный — подобный.* Здесь ударные *о* совпадают, но после ударных *о* в одном случае следует *дн*, а в другом случае — *бн; б* и *д* — это не совпадающие согласные и даже не парные, а просто разные согласные. Такая рифма будет неточной.

Или возьмем такую пару: *пепел — светел*. Ударение на *е*, но после ударного гласного в первом слове мы имеем звук *п*, а во втором слове — *т*. Подобная рифма — неточная. Или такая рифма: *слышен — дышит*. На конце в одном случае *н*, а в другом — *т*, т. е. опять неточная рифма.

Неточные рифмы в определенные периоды русской поэзии специально культивировались, и считалось, что есть какая-то особая красота в том, что даются такие неточные созвучия. Они как бы вносили разнообразие в однообразные созвучия. Это — нечто вроде музыкального диссонанса, который допускался для большего эффекта. В частности, Державин очень часто употребляет неточные рифмы. Не потому, что он не умел подыскать рифмы, а потому, что его увлекало подобное употребление неточных рифм; ему казалось, что они украшают стихотворение. После Державина неточные рифмы были некоторое время довольно распространены, пока они снова не были вытеснены точными.

В начале лицейского периода Пушкин находился под некоторым влиянием державинской традиции, и у него можно найти неточные рифмы. Затем он переходит на новую систему точных рифм, освобождается от державинской традиции. В конце XIX и особенно в XX в. наступила новая пора, когда стали культивировать совершенно сознательно неточные рифмы из художественных соображений.

Такова расценка рифм с точки зрения их звукового состава: хорошей рифмой считается точная, а для некоторых школ — неточная. Слабой рифмой, но все-таки терпимой, считается приблизительная рифма.

Рифмы богатые и бедные

По звуковому составу рифмы еще делятся на рифмы богатые и бедные. Б е д н ы м и мы называем рифмы, которые только-только удовлетворяют точности. А если сверх этой точности имеется совпадение опорных звуков, предшествующих ударным гласным, то такие рифмы называются б о г а т ы м и. И вот богатые рифмы всегда предпочитались бедным. Но это богатство не обязательно, ни от кого не требовалось, чтобы была богатая рифма. Однако, если находили богатую рифму, то считали, что это улучшает качество стиха, качество рифмы. Например: *строг — острог* — рифма богатая, потому что рифмующему ударному *о* предшествуют три одинаковых согласных.

Надо сказать, что в этой области обогащения рифмы, т. е. в требовании, чтобы поэт не только удовлетворил необходимой норме, но и пошел бы дальше, есть некоторая граница, потому что, когда очень сильно поэт заботится об обогащении рифмы, это производит впечатление несколько натянутой искусственной формы. Здесь есть предел — мера вкуса, и богатством рифмы не надо злоупотреблять. При очень сильном обогащении рифмы получается комическое впечатление, как будто поэт работал только для рифм, которые назывались к а л а м б у р н ы м и.

В этих рифмах почти полностью совпадали слова в звуковом составе. Такими каламбурными рифмами отличался Д. Д. Минаев. Например:

Область рифм — моя стихия,
И легко пишу стихи я;
Без раздумья, без отсрочки
Я бегу к строке от строчки,
Даже к финским скалам бурым
Обращаясь с каламбуром.
(«В Финдляндии», 1876).

Или:

Какие ни выкидывай курбеты,
А все-таки, друг милый, не Курбе ты
(«Н. Ге», 1880).

Здесь много входящих в рифму звуков вообще, да имеются еще и опорные согласные, да к тому еще это — составные рифмы (когда одно слово соответствует двум словам); все это игровые, каламбурные рифмы, которые в классической поэзии применялись только в юмористических произведениях.

Вот еще примеры составных рифм, когда одному слову в рифме соответствуют два слова: *говорит он — напитан.* Это — приблизительная рифма, но терпимая, а основное ее качество, что она составная: два слова соответствуют одному. Или *цвели мы — палимы, где вы — девы, до Киева — не губи его.* Последняя рифма не очень точна, приблизительна, но это рифма тоже составная. Эти составные рифмы также отчасти причислялись к рифмам каламбурным.

Есть еще критерий для рифмовки: бывают слова, которые созвучны и по смыслу очень близки, т. е. близки по ассоциации. В таких случаях они всегда естественно приходят. И такие слова начинают надоедать, поскольку рифмы получаются б а н а л ь н ы е, т. е. привычные, стертые, слишком легкие рифмы. По этому поводу Пушкин писал: «Рифм в русском языке слишком мало. Одна вызывает другую. *Пламень* неминуемо тащит за собою *камень*. Из-за *чувства* выглядывает непременно *искусство*. Кому не надоели *любовь* и *кровь*, *трудный* и *чудный*, *верный* и *лицемерный* и прочее». («Путешествие из Москвы в Петербург», гл. «Русское стихосложение», 1833—1834).

Действительно, это такие пары, которые постоянно встречаются. Возьмем такие рифмы, как *челн* и *волн*: обязательно, когда описывают море, то появляется этот *челн* среди *волн*. Или, если пишут *море*, обязательно вспоминается *горе*. Эти рифмы и становятся банальными. Пушкин в «Евгении Онегине» об этих банальных рифмах сказал очень выразительно:

И вот уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...

(Читатель ждет уж рифмы розы;
На, вот возьми ее скорей!).
(Гл. IV, 42).

Лермонтов обыграл банальность рифм *младость* и *радость*:

Как будто снова бог переселил
Меня в те дни, когда я точно жил, —
Когда не знал я, что на слово младость
Есть рифма: *гадость*, кроме рифмы *радость!*
(«Сашка», 1839).

Итак, банальной рифме противостоит рифма изысканная. В этом отношении тоже надо уметь соблюдать меру. Слишком изысканная рифма — вроде каламбурной; она уместна в комической поэзии, она слишком выдает заботу о блеске техники. Поэтому для серьезной поэзии очень необычная, изысканная рифма считается тоже неуместной. Впрочем, здесь у каждого имеется свой вкус, и в разных литературных школах, разных литературных направлениях мы имеем разное отношение к этому вопросу.

Глагольная рифма

Качество рифм определяется не только их звуковым составом. Рифмуют между собой не звуки, а слова, в состав которых входят эти звуки, и поэтому рифмы часто рассматриваются с точки зрения того, какую роль эти звуки имеют в словах. Возьмем такие стихи лицеиста Пушкина, в которых он жалуется на недостаток таланта:

Конечно, беден гений мой:
За рифмой часто холостой,
На зло законам сочетанья,
Бегут трестопные толпой
На *аю, ает* и на *ой.*
(«Моему Аристарху», 1815).

Какие дефекты перечисляет здесь Пушкин?

За рифмой часто холостой...

«Холостой» рифмой он называет такой стих, на который нет парного рифмующего, где не всегда удается подобрать рифму:

На зло законам сочетанья...

«Закон сочетанья» входит в область науки о строфе, о нем будет сказано в дальнейшем. В строке: «Бегут трестопные толпой...»[1] Пушкин имеет в виду незатрудненную легкость трехстопного размера. Что такое *«аю»*, *«ает»* и *«ой?»* Это — ходовые окончания. *«Аю»* — глагольное окончание первого лица очень многих глаголов, инфинитив которых кончается на

[1] Речь идет о стихах.

«ать». Рифмовать подобными окончаниями считается нехорошо. Во-первых, это легко, а во-вторых, здесь повторено одно и то же окончание, в то время как надо, чтобы рифмующие звуки принадлежали различным по значению комбинациям. *«Ает»* — то же самое. А на *«ой»* — бесконечное количество склоняемых окончаний. Это повторение окончаний делает рифму очень легкой и по существу дает не столько звуковое совпадение, сколько совпадение грамматическое, морфологическое, которое считалось недостатком рифмы. В частности, очень сильно восставали строгие поэты против употребления в рифме глагольных окончаний *-аю*, *-ает*. Когда глагольные окончания совпадают, когда рифма вся состоит только из повторения этих глагольных окончаний, тогда рифма называется г л а г о л ь н о й. Эту глагольную рифму не то, чтобы совсем запрещали, но считали рифмой второго сорта. Пушкин в «Домике в Коломне» пишет:

Вы знаете, что рифмой наглагольной
Гнушаемся мы. Почему? спрошу.

Пушкин придерживался того мнения, что глагольные рифмы допустимы. Но сам он употреблял их очень редко.

Развитие рифмы в России

Русская рифма появилась прежде, чем возникла русская книжная поэзия, и зародилась она в различных областях. Дело в том, что рифма — это средство подчеркнуть параллелизм, и возникает она далеко не всегда обязательно в качестве украшения стиха. Иной раз там, где нужно подчеркнуть параллельность двух каких-нибудь фраз, двух самостоятельных частей фразы, прибегают к рифмам. В частности, мы знаем, насколько распространены рифмы в поговорках, в пословицах, в присловиях. Здесь пользуются рифмами как средством подчеркнуть параллельные члены изречения. Самые поговорки о пословицах строятся на рифме. Например: *Пословица не даром молвится, Пень не околица — глупая речь не пословица, Старая пословица вовек не сломится, Пословица ведется — как изба веником метется.*

Вот тип поговорочных формул, в которых параллелизм подчеркнут еще звуковым сходством: *Тот и хорош, у кого родилась рожь, Волк рыщет — хлеба ищет.* Это — обычный тип поговорочных рифм. Следовательно, возникновение рифм относится к очень отдаленному прошлому, потому что сказать, когда возникла пословица, очень трудно.

И вот мы замечаем, что в народной поэзии рифма как некое украшение иногда появляется. Но для старинных форм народной поэзии, для так называемых былинных песен или каких-нибудь лирических песен, в отличие от современных частушек, рифма вовсе не являлась обязательной. Рифма появляется иногда как дополнительное украшение в такой форме:

Не могут они сошки с земельки повыдернути,
Из омешиков земельки повытряхнути.

Или в других былинах:

Во глазах мужик да подлыгаешься,
Во глазах мужик да насмехаешься...

Или:

А Василий-то по кораблю похаживает
Таковы слова поговаривает...

А и тут пили-ели, прохлаждалися,
Перед князем похвалялися,

День к вечеру вечеряется,
Красное солнце закатается.

Эмбриональные рифмы в качестве дополнительного украшения поэзии существовали еще в народной поэзии, откуда и перешли в книжную литературу. Рифма появилась у нас в книжной литературе еще прежде, чем возникла русская книжная поэзия.

В XVI—XVII вв. появилась рифма как украшение прозы, как то, что именуется риторической фигурой, дополняющей и подчеркивающей параллелизм.

В примерах из былин можно видеть, что рифма возникает в результате некоего параллелизма. В поговорках — это свободная форма, а в таких развитых формах, как былина, — параллелизм.

В приведенных примерах (они выбраны случайно) — это всё глаголы в одной и той же форме: или два инфинитива, или две одинаковые личные формы. А почему рифма возникает? Потому, что она вообще есть результат параллелизма. Второй из приведенных примеров в этом отношении характерен:

Во глазах мужик да подлыгаешься,
Во глазах мужик да насмехаешься...

Здесь мы имеем полный параллелизм, кроме последних слов, а последние слова подчеркнуты тем, что они рифмуются.

Примерно в этой же функции появляется и рифма в прозе. Когда две фразы связаны одна с другой по принципу параллелизма, то очень часто такие фразы заканчиваются рифмующими словами, причем возникновение этих рифмующих слов было вне желания писателей. Такое созвучие вызывалось именно морфологическим параллелизмом. Появлялись слова одинакового окончания в качестве параллельных слов, а так как одинаковые окончания стали приводить к созвучию, то это созвучие, которое сначала было механическим результатом морфологического параллелизма, стало ощущаться как самоценное украшение. Сначала оно само появилось, а потом его стали искать. Эти риторические формы мы встречаем в прозе XVII в., например в «Повестях о Смутном времени». Такое красноречие стало развиваться, стали культивироваться разные искусственные

формы красивой речи. Одной из таких форм было применение рифм в прозаическом контексте. Но постепенно стали приходить к тому выводу, что это есть особая форма речи и можно всё произведение насквозь писать параллельными членами с созвучием в окончании, т. е. стихами.

В начале XVII в. жил монах Антоний Подольский (он из Подолии пришел в Москву), который все свои произведения писал так называемыми двоестрочиями. Эти двоестрочия в таком роде:

Добро убо есть во истину добро родительское имети поучение:
И рождшия своея матере повеление,
Когда ее кто с покорением слушает,
Тогда аки с сахаром семидольный хлеб кушает,
Егда же престанет кто ее слушати,
Тогда аки опреснок с горчицею учнет кушати...

Такие моральные наставления он давал в виде параллельных фраз, и здесь синтаксический параллелизм приводит их к рифме. Рифму Антоний Подольский выдерживает. Но, хотя у него доминирует такой параллелизм и, следовательно, рифма сводится к тому, что созвучны бывают одни и те же формы (*поучение — повеление,* здесь два глагольных существительных с одинаковым суффиксом; *слушает — кушает,* два глагола; *слушати — кушати,* те же глаголы в другой форме и т. д.), но иногда у него появляется созвучие уже самостоятельное, т. е. такое, которое не вызывается параллелизмом морфологическим, т. е., когда форма слов разная, а слова все-таки созвучны. Например:

Писано бо есть: чти отца твоего и матерь,
И не буди чужих доброт надзиратель...

Вы видите, что хотя рифмуют здесь два существительных, но формы здесь различные: *матерь* — винительный падеж женского рода, а *надзиратель* — именительный падеж мужского рода, т. е. синтаксического и морфологического параллелизма уже нет, а созвучие остается.

У Антония Подольского бывает так, что существительное рифмуется с глаголом:

Яко же быша во египетстей земли,
Всяк убо утробе своей внемли...

Рифмуют слова *земли* и *внемли,* т. е. существительное с глаголом. Значит, для Антония Подольского не только в случае параллелизма было обязательно созвучие, но встречалось и созвучие само по себе, без соответствующего параллелизма. Вот еще примеры:

Мы же не судя сия глаголем:
Не добро убо ходити всем по своим волям...

Глаголем рифмует с *волям. Глаголем* — глагол первого лица множественного числа настоящего времени. А *волям* — существительное дательного падежа множественного числа.

Как убо не убоимся лютого оного геенского пламене,
Всяка убо грешна душа будет аки главня...

Рифмуют *пламене — главня* (*главня* — неполногласная форма от *головня*). Созвучие неполное, тем не менее это созвучие поставлено на конце двоестрочия.

Эти рифмы очень своеобразны с точки зрения фонетической структуры. Люди довольствовались каким-то созвучием, т. е. удовлетворялись подобным стечением звуков, которые перекликались один с другим. Какое-то сходство должно быть, а какое именно сходство — это было предоставлено всецело личному вкусу тех, кто писал. *Пламене — главня* для XVIII в. не было бы рифмой, но для Антония Подольского этого было достаточно. Здесь целый ряд звуков сходных, и это удовлетворяло его слух. Или *матерь — надзиратель* — рифма, которая, например, для Маяковского достаточна, а в середине XIX в. это считалось бы недостаточной рифмой. Антония Подольского удовлетворяло только слуховое начало: что на слух казалось похожим, то и шло в созвучие. Правил здесь выводить нельзя и классифицировать эти рифмы очень трудно.

Двоестрочия Антония Подольского — на пороге от прозы к стиху. Это — не стих, в полном смысле слова, как поговорка — не песня. Пословицы и поговорки не относят к стихам, хотя в них и есть рифма; они являются прозаической формой народного изречения. Точно так же и двоестрочия составляют особую риторическую фигуру, которая появляется в структуре прозы. Двоестрочия создаются по принципу самой обыкновенной прозы, но только в виде параллельных членов. Ритмически они никаким законам не подвержены. Конечно, есть какой-то закон объема, т. е. требование, чтобы отдельные строки не были слишком длинны и не были слишком коротки. Должна быть какая-то средняя длина. Но в общем длина свободная, расположение ударений свободное, количество слогов свободное. Требуется только синтаксическая, интонационная законченность.

Но вот в конце XVII в. появляются уже собственно стихи, или вирши. Правда, термин «вирши» применялся иногда к искусственной риторической рифмованной прозе. Вирши — полонизованное латинское слово, означающее «стих», но иногда оно употреблялось в значении рифмы. Вообще, эти два понятия «ритм» и «рифма» путались. Иногда, когда говорили стих, — подразумевали только рифму; иногда — только размер. «Ритм» и «рифма» — это этимологически одно и то же слово. Так как раньше древний греческий звук Θ передавался то через *т*, то через *Θ*, в зависимости от произношения, каким пользовались, то в результате и произошли эти два слова «ритм» и «рифма». Че-

рез западные источники это слово шло с буквой *т*, через византийские источники — с *θ*.

Начиная с Симеона Полоцкого, мы уже имеем правильные силлабические стихи, и с этого времени начинается история рифмы в русской поэзии. Но подготовлена рифма была в риторической форме и в народной поэзии. Некоторая привычка рифмовать и в книжной практике уже существовала. Была она и в песнях. Например, есть песня, записанная для англичанина Джемса в 1620 г. И в этой песне мы уже замечаем рифму:

Бережочек зыблется,
Да песочек сыплется.

Такие спорадические рифмы уже и в народной поэзии, и в книжной практике существовали.

Таким образом, когда Симеон Полоцкий стал писать свои вирши, определенная практика рифмовки уже была, и ею отчасти определяется дальнейшее развитие русской рифмы.

Но Симеон Полоцкий не шел прямым путем от устоявшихся форм рифмы, а ввел некоторое искусственное начало, отклонившее развитие рифмы от того русла обработки, шлифовки созвучия, которое наметилось раньше в виде витийственной прозы. В чем тут дело? Дело в том, что Симеон Полоцкий строго придерживался силлабического стиха. Он игнорировал ударения, и для него было достаточно, если два последних слога в звуковом отношении совпадали. Для него было безразлично, куда попадет ударение.

Рассмотрим стихи из предисловия Симеона Полоцкого к его сборнику «Рифмологион». Это — стихотворный сборник, составленный между 1676—1678 гг. Надо сказать, что Симеон Полоцкий был исключительно производителен в своей поэтической практике. Несмотря на то, что он жил недолго, он написал огромное количество стихов. Более плодовитого поэта трудно найти. И это был, по существу, первый русский поэт.

И вот, в этом обширном сборнике собраны вирши Симеона Полоцкого. В предисловии к своему стихотворному «Рифмологиону» он пишет:

Сеятель класы в жатву собирает
блюдет, да ничто вотще погибает...

Обратим внимание на первое двустишие. Оно очень напоминает двоестрочия Антония Подольского. Здесь тот же самый морфологический параллелизм, одинаковые окончания: *собирает — погибает*. Кроме того, доминирующей формой является женская рифма. Однако дальше мы читаем:

Прятает в гумне, потом вземлет себе́
на пищи нужду, елико есть тре́бе.
И трудолюбный мравий зело тщи́тся,
да в лето брашно к зиме гото́вится,
Им же ся, хладу пришедшу, питает.

Надо сказать, что в подлинной рукописи ударения расставлены, и ударения эти следующие: *себé, тéбе*, т. е. ударения стоят так, что рифмы, с нашей точки зрения, не получается, а для Симеона Полоцкого это была рифма. Следующая пара рифм: *тщúтся — готóвится,* т. е. ударения стоят на разных слогах: в одной строке — на первом слоге, а в другой строке — на втором слоге. Если взять все эти четыре рифмующих попарно слова, то в первом слове ударение — на первом от конца слоге, во втором слове — на втором от конца слоге, в четвертом слове — на третьем от конца слоге. Итак, ударения не принимались в расчет. Подобная форма рифмы практиковалась довольно долго.

Не нужно думать, что это была чисто головная система, которая никак эстетически не существовала, что просто пальцами отсчитывали слоги и графически писали слова так, чтобы два последних слога совпадали. Это вряд ли можно предположить, особенно учитывая такую плодовитость автора. Значит, для него это как-то звучало. А каким образом это могло звучать так, чтобы давать удовлетворяющее ухо поэта созвучие? Конечно, это могло быть только в том случае, если это ударение было не слишком сильное, а приглушенное, если в общем слоги почти равны между собой. Если читать монотонно:

Сеятель класы в жатву собирает
блюдет, да ничто вотще погибает...

то здесь ударения совпадают. А дальше:

Прятает в гумне, потом вземлет себé
на пищи нужду, елико есть трéбе.

Хотя ударения и не совпадают, но если они приглушены монотонностью, то созвучие в общем получается. По-видимому, так и читалось на церковный лад.

Вообще, если мы учтем огромное влияние церковнославянской книжной речи на высокую поэзию, которое сохранилось на протяжении XVII—XVIII и даже начала XIX в., то мы поймем, что высокое произношение, декламация стихов велась по той же системе, как и церковная читка. Значит, самая форма чтения была особая. Вот почему довольствовались силлабическим стихом и подобного рода рифмами.

Однако, как уже говорилось, рифма была подготовлена, некая привычка рифмовать уже существовала. Отсюда следствие: хотя Симеон Полоцкий предоставлял себе полную свободу, но тем не менее потребность слуха, подготовленная существующими рифмами, вела к тому, что подобного типа рифмы являлись исключением. Это не нарушение правила, но встречались такие рифмы сравнительно редко. Доминировала форма типа: *собирает — погибает*, т. е. правильные женские рифмы. В самом деле, три четверти рифмующих пар у Симеона Полоцкого —

это женские рифмы, и только одна четверть — разноударные. И из этой одной четверти подавляющее большинство случаев, когда, по крайней мере, один из двух стихов женский. В приведенных стихах *требе* и *тщится* тоже женские окончания. Так, чтобы из двух стихов оба были не женские, — это совсем исключительный случай. Значит, все-таки слух каким-то образом подсказывал предпочтение женской рифмы — рифме неравноударной. Равноударные рифмы все-таки казались лучше, чем неравноударные. При этом преимущество отдавалось женским рифмам. Почему? Потому что Симеон Полоцкий испытал сильное влияние польских поэтов. Его стих по внешним признакам есть перенесение на русский язык польской системы стихосложения. А в классической польской поэзии, как вы знаете, существует только женское окончание.

Теперь обратим внимание еще на одну особенность, касающуюся счета слогов. В силлабической системе считались все слоги в стихах, независимо от положения последнего ударения. И поэтому, если на последнем слоге стоит ударение, от этого общее количество слогов не менялось. Рассмотрим стих:

Сеятель класы в жатву собирает...

Это — одиннадцатисложный стих. Он делится пополам: в первом полустишии — пять слогов, во втором полустишии — шесть слогов. Ударение — на пятом слоге второго полустишия, т. е. на десятом слоге стиха. Стих этот имеет женское окончание. Если он будет иметь мужское окончание, то мы получим всё равно одиннадцать слогов. Например:

Прятает в гумне, потом вземлет себе́...

Ударение на последнем слоге, а всё равно стих одиннадцатисложный. Общее количество слогов должно было быть постоянным, независимо от положения последнего ударения.

Это решительно противоречит классическому принципу тонических стихов, где счет слогов можно производить только до последнего ударения:

Еще одно последнее сказанье
И летопись окончена моя...
(«Борис Годунов». Ночь. Келья в Чудовом монастыре).

В первом стихе ударение стоит на предпоследнем слоге, во втором стихе — на последнем слоге. По своим размерам — это такой же стих, как стих Симеона Полоцкого, т. е. всего одиннадцать слогов. Первый из приведенных стихов — женский, с ударением на десятом слоге. Второй стих — мужской, в нем ударение тоже на десятом слоге, но здесь этот слог последний. Здесь счет кончается последним ударением. Если после ударения имеется еще слог, его в счет не вводят.

Этот принцип в русском силлабическом стихосложении не применялся. Там считались все слоги, независимо от того, где стоит последнее ударение. В тоническом стихосложении слоги считаются, кончая последним ударением.

Вернемся к Симеону Полоцкому. Структура стихов Симеона Полоцкого имеет одно большое сходство с риторическими двоестрочиями. Здесь та же самая система параллелизмов, поэтому преобладают рифмы морфологически тождественные, так же, как и в риторических фигурах. Например:

Страшно со львом любым брань есть совершати,
  или со медведем борьбу содевати.
Не кождо давыдски можется терзати,
  или яко Сампсон челюсти раздрати...

Здесь всё время рифмуют инфинитивы.

Страшнее того есть, к смерти приходити
  И подвиг с оной бедственный творити...

Опять рифмуют два инфинитива. Или вот другие стихи:

В славу божию, також святых его,
  в научение возраста своего...
Писах и рифмы многи, той я знает,
  кто «Многоцветный вертоград» читает,
Мною сложенный: и псалмы святыя,
  яже сведох вся в метры славенския.

Здесь рифмуют между собой два местоимения, два глагола и два прилагательных. Звуковое соответствие обыкновенно совпадало с морфологическим соответствием. Остаток старого синтаксического параллелизма еще наблюдается в виршах Симеона Полоцкого.

По мере того как чтение стихов переходило с системы церковной декламации на систему светской декламации, значение ударения всё повышалось. И поэтому в конце концов поэты перестали рифмовать по типу: *себѐ — трѐбе*. Если это была рифма для Симеона Полоцкого, то к началу XVIII в. такая рифма была нетерпимой, потому что читали ближе к живой речи. И примерно в такой форме силлабическое стихосложение дошло до Кантемира и до его современника, Тредиаковского.

Тредиаковский, как известно, выдвинул систему тонического стихосложения вместо силлабического, но он не отказался от господствующей женской рифмы, которая к тому времени стала почти единственной формой, по крайней мере для серьезных стихов. Серьезные стихи писались только женской рифмой. Ввести мужскую рифму мешало то, что от этого счет слогов мог бы измениться. Возьмем схему героического, хореического стиха Тредиаковского:

–́ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ‖ –́ ◡ –́ ◡ – ◡

Если бы он усвоил тот принцип, что в тоническом стихосложении счет слогов должен доводиться только до последнего ударения, то он легко понял бы, что мужской стих отлично можно строить по этой схеме, оканчивая его двенадцатым слогом. Но Тредиаковский этого не допускал, так как привык, что счет слогов должен быть постоянный. Поэтому для него стих с мужским окончанием должен был бы иметь такую форму:

–́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ || –́ ∪ –́ ∪ ∪ –́

Или:

–́ ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́ || –́ ∪ –́ ∪ –́ –́

Так как стих имел ударение на тринадцатом слоге, то получалось или столкновение двух ударений, или пиррихий, во всяком случае — перебой, нарушающий хореический стих. Вот почему Тредиаковский и сопротивлялся мужским стихам. Он не знал, как их писать. И когда он, наконец, согласился, что могут быть мужские рифмы, то обратился к искусственной системе: он переставил полустишия для того только, чтобы сохранить счет слогов. Другим способом он не мог достигнуть того, чтобы стих получал мужское окончание и чтобы число слогов было тринадцать.

Первый, кто нарушил систему Тредиаковского, был Ломоносов. Он ввел счет слогов тонического типа и указал, что равенство стихов вовсе не требует, чтобы общее количество слогов было одно и то же, а требует, чтобы счет слогов кончался на ударном слоге. Таким образом, Ломоносов первый показал возможность употребления в русском стихосложении как женских рифм, так и мужских, собственно и дактилических, но долгое время дактилические рифмы не проникали в русскую книжную поэзию, так что практически русские стихи ограничивались двумя формами рифмы — мужскими и женскими, причем, в отличие от силлабических вирш, в которых выдерживалось единообразие (т. е. одни женские рифмы) на протяжении всего стихотворения, начиная с Ломоносова, стали писать, сочетая женские и мужские рифмы в одном стихотворении так, чтобы мужские и женские рифмы чередовались: один стих — женский, следующий — мужской, потом снова — женский, а за ним снова мужской и т. д.

Обыкновенно стихотворение строилось на двух рифмах, причем, если женская строка восьмисложная, то мужская семисложная, на один слог короче.

Уже к концу XVIII в. в порядке обновления той системы, которая ведет начало от Ломоносова, стали применять и дактилическую рифму. Одним из первых поэтов, употребивших дактилическую рифму, был Н. П. Николев, теперь забытый. А в свое время имя его настолько гремело, что, когда он умер,

его почитатели создали целое общество и считали необходимым ежегодно собираться и чествовать его память.

Николев первый ввел дактилическую рифму (может быть, кто-нибудь из поэтов и до него делал подобные опыты, но они остались неизвестными). Ввел он дактилическую рифму в стихотворениях шутливых (правда, есть у него один псалом, написанный дактилической рифмой). Стихи Николева звучали так:

Другу старушечке,
Милой милушечке,
Разуму здравому,
Доброму, правому,
Нраву спокойному,
Станику стройному,
Ангелу голосом,
Русенькой волосом...

(«A ma Cousine»).

Но к концу века дактилическая рифма стала появляться всё чаще, и уже в XIX в. она является более или менее законной. Но полного равноправия с мужскими и женскими рифмами дактилическая рифма не получила. Мужские и женские рифмы употреблялись во всех жанрах, независимо от эмоционального характера стихотворения, т. е. в любой форме можно было найти эти мужские и женские рифмы. Дактилические же рифмы употреблялись в определенных формах. Например, дактилическая рифма и вообще дактилическое окончание всегда считалось приметой подражания народной поэзии. Так, у Никитина:

Много листьев красовалося
На черемухе весной,
И гостей перебывалося
Вплоть до осени сырой.

(«Черемуха»)

Или:

Ах ты бедность горемычная,
Дома в горе терпеливая,
К куску черствому привычная,
В чужих людях боязливая!

(«Ах ты бедность горемычная», 1857).

Мы видим в самом характере этих стихов попытки имитировать народную песню. Приведем еще пример из стихов Никитина:

Пали на долю мне песни унылые,
Песни печальные, песни постылые.
Рад бы не петь их, да грудь надрывается,
Слышу я, слышу, чей плач разливается...

(«Портной», 1860).

Дактилическое окончание является приметой народной поэзии, потому что народная песня, в частности былина, обыкновенно имеет подобное окончание. Поэтому дактилическое окончание не только в рифмованных стихах, но и в нерифмованных явилось признаком народного стиля; оно соблюдено во многих стихотворениях Кольцова, хотя никакой рифмы в них нет. У Никитина также много образцов нерифмованных стихов с дактилическим окончанием.

Но не только в этом плане развивалось применение дактилической рифмы. Дактилическая рифма широко применялась в комической поэзии. Это — другая функция дактилической рифмы. В частности, в водевилях середины XIX в. можно найти много куплетов, писанных дактилической рифмой. В водевиле Д. Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин» (1840) поются такие куплеты:

Его превосходительство
Зовет ее своей,
И даже покровительство
Оказывает ей.
(Д. II, явл. 4).

Рифма *превосходительство — покровительство* — дактилическая рифма, является приметой таких комических куплетов.

В водевиле Ф. А. Кони «Петербургские квартиры» (1840) имеются такие куплеты:

Начальник отделения
Отдельная статья:
Его все чтут за гения,
И гений этот — я!
. . . .
Я десять лет всё кланялся,
Надломы есть в спине;
Зато теперь зачванился —
Покланяются мне!
Теперь головомытия
Сам стану учинять,
Без правил общежития
Пушить и распекать.
(Карт. I, явл. 2).

Самый тип подобных куплетов прямо дает представление о форме комического стиха.

Или в водевиле П. А. Каратыгина «Вицмундир» (1845):

Жизнь холостая мне очень наскучила!
Как одному не скучать?
Целый день дома, засядешь как чучело,
Не с кем и слово сказать!

Рифма ясно подчеркивает комический характер стихотворения.

В водевильном творчестве участвовал и Некрасов. В его

водевилях мы также найдем куплеты с дактилическим окончанием. А Некрасов особенно славился как поэт, широко применявший дактилические окончания в своих стихах. У него мы встретим эти окончания в двух функциях: в функции фельетонно-комической и в стихах народного типа.

Однако не нужно думать, что только этими двумя формами ограничивались поэты, применяя дактилические рифмы. Изредка они применяли эти рифмы и в других функциях. Такое применение можно найти у Жуковского и у последующих поэтов, например у Лермонтова в стихотворении «Свиданье» (1841):

Уж за горой дремучею
        Погас вечерний луч,
Едва струей гремучею
        Сверкает жаркий ключ;
Сады благоуханием
        Наполнились живым,
Тифлис объят молчанием,
        В ущелье мгла и дым...

Тот же размер, что и в куплетах «Его превосходительство зовет ее своей», здесь звучит совсем иначе. Не всегда размер точно определяет эмоциональное содержание стихов. Один и тот же размер может в разных случаях звучать по-разному. Так и дактилические рифмы. Постепенно дактилическая рифма вошла в довольно широкое употребление. Возможности ее неограниченны. Тем не менее эти две группы — комическая и народно-поэтическая формы — в ней довольно долго преобладали, в отличие от женской и мужской рифмы, которая таких примет в себе не несет.

Таково было развитие внешних форм русской рифмы на протяжении XVII—XVIII вв. Звуковые условия, которые ставились рифме, были различны. И в разное время к русской рифме предъявлялись разные требования.

В XVIII в. читка стихов была несколько иная, чем теперь. Церковное чтение отражалось на декламации стихов. Книжная, высокая речь, т. е. речь стихотворная и торжественно-ораторская, отличалась от так называемых обыкновенных разговоров тем, что приближалась к типу церковнославянского чтения. Чтение было особо отчетливое, больше напирали на слоги, чем на ударение. Сохранялась в это время еще ровная читка, хотя и не такая ровная, как у Симеона Полоцкого, потому что какие-то русские элементы уже вторгались. Слова произносились не по законам русского языка, а по законам того условного чтения церковных текстов, которое господствовало в московской церкви того времени. Особенности этого произношения были очень отчетливы, например, оканье, — не то диалектное оканье, которое слышится в говоре русских северян и от которого они с таким трудом могут отделаться, а оканье условного

чтения — «чтения по буквам»: если написано *о*, читали *о*; если написано *а*, читали *а* в любом положении. При ровной читке, когда разница между ударным и неударным слогом была невелика, это еще было довольно естественно. О таком чтении без редукции неударных гласных мы имеем ряд свидетельств. Вот, например, литературное свидетельство. Тургенев в рассказе «Пунин и Бабурин» (1874) заставляет Пунина читать стихи и делает такое примечание: «Пунин произнес эти стихи размеренным певучим голосом, и на *о*, как и следует читать стихи». «Следует» — здесь, конечно, сказано несколько иронически; надо понимать, как следовало когда-то читать стихи, т. е., что чтение это — архаическое.

Но если мы обратимся к «Грамматике» Ломоносова, то там есть следующие указания: Ломоносов говорит, например, об аканье, о том, что *о* и *а* в неударном положении произносятся одинаково, но явление аканья он ограничивает только «обыкновенными разговорами». Значит, в «высоком стиле», в торжественной речи аканья не было. Когда Ломоносов говорит о поморском диалекте, т. е. о говоре северян, то он обращает внимание на то, что поморские диалекты напоминают старый славянский язык, т. е. церковнославянский. Из этого следует, что церковнославянский отличался той чертой, которая наиболее ясна в северных диалектах, т. е. оканьем: в неударном положении *о* и *а* различались так же, как в ударном положении. Отсюда следующее явление: *а* и *о* в неударном положении у поэтов XVIII в. не совпадают. Нельзя, например, было рифмовать *повар* и *говор*. А в XIX в. эта рифма стала уже обычной. Дело в том, что в XVIII в. *а* и *о* в неударном положении звучали как два разных гласных. Это — одна особенность. Были и другие особенности. Так, в русском языке, в определенных условиях, ударное *е* переходит в *о*, которое можно изобразить буквой *ё*, а в XVIII в. это изображалось буквой іо. (Карамзин первый ввел знак *ё* для *о* с предшествующим смягчением). В церковнославянском языке в этих условиях *е* в *о* не переходило, т. е. звука *ё* там не было. И вот в поэзии XVIII в. мы замечаем, что там, где, с нашей точки зрения, следовало бы произнести *ё*, произносилось *е*. Отсюда такие рифмы: *веселый — спелый, черен — намерен*. Это — рифмы кантемировские, и они доходят до Пушкина. У Пушкина мы можем встретить, например, рифмы типа: *утеса — черкеса*. Это — церковнославянский тип произношения ударного *е*. Но надо сказать, что уже в XVIII в. на общем фоне подобного типа произношения начинают вторгаться русские элементы. *А* и *о* довольно строго различают. В XVIII в. крайне редко можно найти поэта, который бы разрешил себе рифмовать *а* и *о*. А переход *е* в *о* с предшествующим смягчением уже начинает появляться в XVIII в. Даже у Кантемира — поэта начала XVIII в., мы найдем рифму: *околёсну — несносну*. В данном слу-

чае довольно легко объяснить, почему они рифмуют. Эти слова встречаются у Кантемира в таком контексте:

Если ж кто вспомнит тебе граждански уставы,
Иль естественный закон, иль народны нравы —
Плюнь ему в рожу, скажи, что врет околёсну,
Налагая на судей ту тягость несносну...
(Сатира I).

Конечно, нельзя себе представить этот стих со словом *околёсну* произнесенным как молитву, в стиле церковнославянского языка. Слово, само по себе как просторечное слово, существовало для Кантемира только в русском облике. Для этого слова церковнославянский облик был чужд.

Но у него встречаются и другие формы. В творительном падеже женского рода он иногда произносил окончание через *о* (хотя преимущественно здесь было *е*). Мы можем найти у него такую рифму: *покою — с землёю* (при господствующей форме *ею*).

И вот мы видим, как на протяжении XVIII в. начинает просачиваться в произношение это *ё* (условно говоря), т. е. *е*, перешедшее в *о* с предшествующим смягчением. Иначе говоря, мы видим, как демократизируется декламация стихов, как постепенно разрушается церковнославянский фон и заменяется русским, но не сразу, а медленно. Чаще всего замена происходила за счет именно флексии типа *-ею* и *-ою*, или типа *в том — конём* (Хемницер), *род — идёт* (Державин), но одновременно: *свет — идет*. Господствует форма *идет*, но иногда появляется *идёт*. Эта перестройка происходит на протяжении всего XVIII века. Затем уже упомянутое *околёсну* и аналогично те морфологические формы, которые свойственны русскому языку и не свойственны церковнославянскому, прямо проникают в речь с *ё*, а не *е*. Так создаются, например, формы уменьшительные. Уже у Ломоносова мы встречаем: *старичёк — рок;* у Капниста: *цветок — мотылёк*. Эти уменьшительные с окончанием *-ёк*, *-ёчек* проникают в поэзию прямо в русской форме. Начинают проникать в поэзию и другие формы. Например, у Державина: *вознёс — Росс,* но одновременно: *вознес — небес*.

Итак, мы наблюдаем картину постепенного проникновения русского произношения в церковнославянское. Естественно, что те формы, которые считались специфически церковнославянскими, упорнее всего сопротивлялись. Например, причастие с окончанием *-енный* (причастие это — категория церковнославянская, а не русская) дольше всего сохраняется в старом произношении. Когда уже почти во всех случаях читают по-русски с *ё, -енный* продолжают читать через *е*. Напр. у Пушкина:

В пустыне чахлой и скупой,
На почве, зноем раскаленной,

Анчар, как грозный часовой,
Стоит, один во всей вселенной.
(«Анчар», 1828).

Слово *вселенная* мы до сих пор произносим с *е*, следовательно, и Пушкин произносил так. Отсюда ясно, что рифмующее с ним слово *раскаленной* произносилось через *е*. Или другие стихи Пушкина:

Гляжу ль на дуб уединенный
Я мыслю: патриарх лесов
Переживет мой век забвенный,
Как пережил он век отцов.
(«Брожу ли я вдоль улиц шумных», 1829).

Слово *забвенный* читалось и до сих пор читается с *е*. Следовательно, рифмующее с ним слово *уединенный* тоже читалось через *е*.

Таким образом, причастие с окончанием *-енный* дольше всего держалось, но, наконец, и оно уступило. Примерно к концу 30-х годов XIX в. все эти *е* перешли в *ё*.

Есть и другие формы. Например, родительный падеж прилагательных мужского и среднего рода имел в XVIII в. окончание *-аго*. Это окончание так и произносилось. Отсюда мы имеем рифму типа *злаго — благо* у Сумарокова, или *молодаго — благо* у Богдановича.

Был ряд и других особенностей, характерных именно для церковнославянского произношения. Например, звук, изображаемый буквой *г*, произносился как γ. Что из этого следовало? То, что в приглушенном виде он произносился как *х*, а не как *к*. В слове *бог*, например, до наших дней сохранилось это фрикативное *г*; никто ведь не скажет *бок*, — все скажут *бох*.

И вот мы получаем такие рифмы, как: *дух — вдруг, юг — слух, стих — настиг, мог — вздох*. Во всех этих примерах мы имеем фрикативное *г*, т. е. произносилось: *вдрух, юх, настих, мох*; это ясно из того, с какими словами они рифмуют.

«Высокому» стилю настолько было чуждо взрывное северное *г*, что даже иностранные слова произносились с украинским *х*. Например, у Николева такая рифма: *монолог — вздох*. Значит, слово *монолог* произносилось с фрикативным, а не с взрывным звуком.

Но надо сказать, что уже в XVIII в. и сюда начинает просачиваться русское произношение. Хотя доминирует по-прежнему фрикативное *г*, но проникает и *г* взрывное. У Сумарокова мы, например, имеем рифму *скок — ног*; у Богдановича — *разлук — круг*, у Николева — *кривотолк — долг*. А у Державина встречаются и те и другие. Они у него смешаны. Правда, Державин очень любил неточные рифмы и не гнался за полным звуковым соответствием. Мы у него встречаем: *слух — друг, книг — своих, утех — нег, враг — судах*. И в то же время:

вскок — мог, мог — замок, строг — сорок, жесток — ног, пророк — залог. Так что у Державина мы видим и *г* фрикативное, и *г* взрывное. Он настолько стал путаться в этих произношениях, что допускал даже рифму *клик — затих,* хотя здесь уж никак нельзя было одинаково произнести. И это явление держалось вплоть до Лермонтова. Вообще переходный период, когда произносили то по-церковнославянски *х*, то по-русски *г*, характеризуется такой путаницей в рифмовке.

После Лермонтова, если вы найдете у поэтов XIX в., скажем, рифму *друг — слух,* то это — явная примета диалектного произношения. Можно определенно сказать, это здесь — произношение южнорусское. А в XVIII в. это замечается у любого поэта, независимо от говора.

Таковы особенности, характерные для поэтов XVIII в.

У поэтов XIX в., примерно с Пушкинского времени, начинают исчезать и заменяться русским чтением эти особенности церковнославянского чтения. Но, по-видимому, и русское чтение было такое же ровное. Чем характеризуется этот период? Тем, что вместо *е* появляется в соответствующих случаях *ё,* звонкое *г* рифмует уже с *к,* а не с *х, а* и *о* начинают совпадать в неударном положении. Произносят по-русски, но продолжают читать довольно торжественно, напевно. Для этого периода характерны уже именно специфические русские формы произношения. Например, уже у Пушкина и Грибоедова мы можем встретить рифмы типа *скучно — равнодушно.* Для XVIII в. эта рифма не звучала бы, потому что читали по буквам, т. е. обязательно прочли бы *скучно.* А в московском произношении слово *скучно* произносится *скушно.* И поэтому у поэтов начала XIX в. появляется рифма *скучно — равнодушно,* хотя в первом слове пишется *чн*, а во втором — *шн.*

Значит, русское произношение начинает доминировать, но с ним продолжает еще спорить «высокое» книжное произношение. Например, у того же Грибоедова мы можем встретить и такую рифму: *скучно — неразлучно.* Ясно, что слово неразлучно и в московском произношении все-таки звучит с звуком *ч;* не говорят *неразлушно. Скучно* в данном случае произносилось тоже с *ч,* а не с *ш.* Так что появляются дублеты — книжные и разговорные. Какой-то книжный остаток от XVIII в. перешел в XIX век и даже дошел до нас. Сейчас большинство говорит *скучно,* а не *скушно,* так что это слово в книжном облике становится обычным и в произношении. Правильное русское слово *скушно* под влиянием орфографии вымирает. Какая-то часть церковнославянизмов сохранилась, дошла до нашего времени, и иногда даже снова вытесняет русское произношение.

Можно было бы найти и ряд других явлений, которые характеризуют период первой половины XIX в. Но не стоит на них задерживаться.

Вообще говоря, в первой половине XIX в. рифма очень точна, и исключение представляют лишь рифмы у тех поэтов, которые шли по пути Державина и культивировали рифмы неточные. Напоминаю: неточные рифмы отличаются составом согласных, а гласные в этих рифмах совпадают (особенности произношения отражаются главным образом на гласных). Итак, неточные рифмы идут не от неумения поэта, а существует особый культ неточной державинской рифмы. Культ этот был у Жуковского, отчасти и у Пушкина, и Лермонтова. Потом интерес к неточной рифме постепенно иссякает к середине века и исчезает. Если отбросить эту струю, то мы видим, что в первой половине века рифмы достаточно точны, а если говорить о гласных, то рифмы вполне точны, т. е. соответствуют живому русскому произношению.

Но в середине XIX в. поэзия характеризуется широким проникновением в нее приблизительной рифмы, т. е. такой рифмы, в которой гласные уже расходятся, — типа: *воздух — роздых*.

Идеологом, теоретиком этой рифмы был, например, А. К. Толстой. Он об этом писал, но не нужно думать, что это — индивидуальная манера Толстого. И другие поэты, его современники, в частности Я. Полонский, в общем пользовались той же самой системой, но они об этом не писали.

А. К. Толстой, защищая свое право быть неточным в рифме, писал Б. М. Маркевичу в 1859 г. «Приблизительность рифмы в известных пределах не только меня не пугает, но, по-моему, может сравниться с храброю кистью венецианцев, которые именно своей неточностью, или лучше сказать, небрежностью... достигают того, чего Рафаэль не мог достигнуть со всею своею чистотой линий... Есть некоторые вещи, которые должны быть выточены; есть другие, которые имеют право и даже обязаны не быть отделанными *под страхом казаться холодными*». Точная рифма и казалась ему, очевидно, холодной рифмой, и он не то, что избегал ее, но старался ее разнообразить приблизительной рифмой, т. е. такой, в которой гласные не совсем точно совпадают.

Свидетельствует ли это о том, что эстетические принципы поэтов середины века изменились, или это свидетельствует о чем-то другом?

Я думаю, что здесь надо учитывать некоторые изменения в системе декламации. Ведь до того времени произносили стихи очень ровным тоном, так что каждый слог звучал чрезвычайно отчетливо. Это характерно для чтения стихов, писанных двухсложными размерами, т. е. ямбом и хореем. К середине XIX в. мы замечаем, что с ямбом и хореем начинают конкурировать трехсложные стихи. Там больше выделяется цельность слова, чем отдельного слога, и контраст между ударным и неударным слогами делается гораздо сильнее. К середине века, по-види-

мому, начинают отказываться от старинной напевной декламации и переходят к более живой произносительной декламации. Следовательно, редукция гласных происходит гораздо сильнее в чтении стихов, чем происходила раньше. У Толстого мы встречаем такие рифмы: *звезды — воздух, плакал — оракул, жалобы — палубы* и прочие. Это — уже очень свободное применение подобного типа рифмы.

Примерно с середины XIX в. подобные приблизительные рифмы начинают уже употребляться наряду с классическими, точными рифмами, что свидетельствует о постепенном разложении старой напевной декламации.

Разложение точной рифмы шло всё сильнее и в настоящее время абсолютно точной рифмы почти не существует. Хотя современная поэтика вовсе и не запрещает рифмовать точно, но обычно поэты в свои стихи вводят большое количество приблизительных и даже неточных рифм.

На анализе рифмы мы замечаем постепенное движение декламации от искусственного к живому произношению стихов. Здесь есть определенные этапы. Первый этап — XVII век — от Симеона Полоцкого, когда пишут на церковнославянском языке и читают так, как молитвы. В XVIII в. пишут по-русски, но читают с особенностями церковнославянского языка, очень ровно.

В начале XIX в. продолжают читать напевно, ровно, но уже переходят к системе русского произношения.

Наконец, во второй половине XIX в. меняется и самый тип чтения. Переходят на обычную живую речь с более или менее резким противопоставлением ударного и неударного слогов. Целостность слова выступает на первый план и подавляет собой целостность отдельного слога.

Вот примерная картина эволюции рифмы на протяжении XVIII—XIX вв.

В последнее время мы замечаем еще более сильное отклонение от точной рифмы. На стихе Маяковского можно проследить дальнейшее разложение классической рифмы, подчиненное новой системе чтения стихов, характерной именно для декламации этого поэта. Но рифмовку нельзя отрывать от всей его стихотворной системы, о которой речь впереди.

Следует еще раз напомнить об одном явлении в стихе — о цезуре.

До сих пор мы рассматривали стих как некую целостную, неразложимую интонационную единицу. Но такая целостность соблюдается в стихе относительно коротком. Тут есть некоторый предел. Если создается слишком длинный стих, мы не можем воспринять его целостно, мы должны его поделить на менее самостоятельные, подчиненные части (внутри). Это разделение стиха на более мелкие части и совершается при помощи так называемой цезуры.

В общем случае цезурой мы называем постоянный словораздел. Если мы коснемся ямбических стихов, то вопрос о цезуре встанет тогда, когда количество стоп в стихе достигает шести (а иногда пяти). Шестистопный ямб уже слишком длинный, чтобы его воспринимать, не деля на более мелкие части. И вот шестистопный ямб всегда имеет фиксированный словораздел после шестого слога, после третьей стопы. Это деление и именуется цезурой. Цезура, вообще говоря, совпадает с некоторым синтаксическим делением стиха на две части. Но степень оправданности синтаксического деления у разных поэтов бывает разная. Некоторые требуют более глубокого разделения, чтобы каждая часть замыкалась по смыслу. Другие довольствуются чисто формальным признаком, лишь бы слово кончилось и можно было бы отдохнуть.

Вот схема шестистопного ямба:

◡ –́ ◡ –́ ◡ –́ ‖ ◡ –́ ◡ –́ ◡ –́

В любом стихотворении, писанном шестистопным ямбом, александрийским стихом, вы обязательно найдете подобное деление.

III. СИНТАКСИЧЕСКАЯ И СТРОФИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА СТИХА

Переносы

Обратимся к вопросу о синтаксической структуре стиха. Известно, что стих является канонизованной фразой, т. е. каким-то самостоятельным синтаксическим отрезком, и обыкновенно с концом стиха кончается и какая-то целая фраза, либо развитой член предложения. Возьмем, например, такие стихи Пушкина:

Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный.
Духом смелый и прямой,
(«Жил на свете рыцарь бедный», 1829).

Здесь в четырех стихах содержится одно предложение. Но если мы будем разбирать строфу по стихам, то увидим, что каждый стих представляет в какой-то степени замкнутое синтаксическое целое:

Жил на свете рыцарь бедный...

Здесь предложение целиком совпало с одним стихом. Дальше идут определения, и это само по себе законченное предложение получает дополнительно второстепенные члены, причем каждый стих дает замкнутую группу определений к слову *рыцарь*. *Молчаливый* и *простой* — здесь два определения связаны союзом *и* и представляют собой замкнутую группу. Дальше обстоятельство *с виду*, связанное с определениями *сумрачный* и *бледный*, также дает нечто законченное в синтаксическом отношении. Слово *духом* опять-таки связывает два определения — *смелый* и *прямой*, и получается некое синтаксическое целое. Рассмотрим следующее четверостишие:

Он имел одно виденье,
Непостижное уму,

И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

Первые два стиха отчетливо самостоятельны. *Он имел одно виденье* — законченное предложение. Дальше — развитое определение к слову *виденье* — *непостижное уму*. И только два следующие стиха не вполне оторваны, отделены синтаксической паузой:

И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

Как правило, стих оформляет собой некую интонационную единицу, и ритмический распев стиха есть распев некоей синтаксической единицы. Но не всегда так бывает, и уже давно ставился вопрос в русской поэзии (и не только в русской) о том, действительно ли должен обязательно совпадать стих с целым синтаксическим отрезком? Уже в очень старые времена замечалось явление несовпадения стиха с синтаксическим отрезком. Такое несовпадение называлось п е р е н о с о м. В литературе и в настоящее время вы можете сплошь и рядом встретить французский термин «enjambement», который держался на протяжении всего XIX — начала XX в. Термин этот неудобен для русского произношения, так как содержит три носовых звука. Кроме того, если имеется русское слово «перенос», которое употреблялось еще до того, как появился у нас французский термин, то мы и будем пользоваться этим русским словом. Но термин «enjambement» надо знать, потому что в большинстве работ по стихосложению XIX — начала XX в. встречается именно этот термин.

Вопрос о том, допусти́м или недопустим перенос в стихах, возник еще у первых теоретиков стиха. Например, Тредиаковский определил, что такое перенос, и в своем «Новом и кратком способе» ввел такое правило (Правило IV), относящееся к героическому большому стиху: «Стих героический не долженствует не доконченный свой разум переносить в часть токмо следующего стиха: понеже тогда рифма, которая наибольшую красоту наших стихов делает, не столь ясно чувствуется, и стихи неровно падают. Например:

Суетная че́сти стень! для тебя бывает
Многое здесь; но увы! всё смерть отнимает».

Здесь — образец переноса, и на этом примере можно проследить, что именно говорит Тредиаковский.

Что значит «не доконченный разум»? В данном случае сказуемое предложения «для тебя бывает» находится в первом стихе, а подлежащее «многое здесь» перенесено в следующий стих: фраза кончается в начале стиха, а не на цезуре и не на конце стиха. А затем до конца идет следующее предложение. Это и есть перенос.

И дальше: «Однако, ежелиб разум продолжился до конца следующего стиха и с ним бы окончился, то перенос не будет порочен», т. е., если эта часть, которая кончается в середине стиха, будет доведена до конца, то она представит нечто самостоятельное, и тогда явления переноса не будет. И Тредиаковский предлагает эти два стиха изменить следующим образом:

Суетная чести стень! для тебя бывает
Многое, что на земли смерть нам отнимает.

Он развивает этот синтаксический отрывок так, чтобы весь стих представлял какое-то синтаксическое единство; этим уничтожается перенос. Когда Кантемир, еще писавший в это время свои сатиры, получил «Новый и краткий способ» Тредиаковского, то он не согласился с его мнением и написал следующее: «Я не вижу, для чего б п е р е н о с речи из первого стиха в другой следующий, когда одним целое разумение речи кончить не можно, был запрещен...», т. е. он мотивирует это так: «Перенос не мешает чувствовать ударение рифмы доброму чтецу...» («Письмо Харитона Макентина»).

Тредиаковский говорил, что рифма плохо звучит, если не ею кончается синтаксическое целое, а Кантемир утверждает, что в хорошей декламации эта рифма всё равно будет хорошо звучать. Кроме того, перенос, по мнению Кантемира, весьма нужен «в сатирах, в комедиях, в трагедиях и в баснях, чтоб речь могла приближаться к простому разговору. К тому же без такого переносу, долгое сочинение на рифмах становится докучно частым рифмы повторением...» (Там же). Кантемир говорит, что без переноса ритм получается однообразный, монотонный. Чтобы уничтожить монотонность ритма, нужно допускать перенос. Кроме того, Кантемир высказывает мысль, что перенос приближает стих к простому разговору, т. е. придает ему какую-то другую, более живую интонацию. И сам Кантемир переносом пользовался. В его сатирах переносы встречаются на каждом шагу. Например:

Вот для чего я, уме, немее быть клуши
Советую. Когда нет пользы, ободряет
К трудам хвала, — без того сердце унывает.
(Сатира I).

Здесь — довольно сильные переносы: от фразы отсекается слово, и это слово ставится в начало стиха, за ним следует сильная синтаксическая пауза.

Несмотря на то, что Кантемир сопротивлялся запрещению переноса, начиная с Ломоносова переносы исчезают из русской поэзии, и для всего XVIII века применение переносов в русских стихах не характерно.

Таким образом, русский классический стих избегал переносов, хотя в доклассическом стихе, в частности в сатире Канте-

мира, подобные переносы были. При этом они встречались не как дефект, не как результат неумения поместить фразу в пределах стиха, а как сознательный художественный прием, который разбивал монотонность стиха. Когда кончился классицизм и на его месте появились новые романтические тенденции, то романтики решительным образом выступили против монотонности классического стиха. Они стремились к большему разнообразию и большей выразительности стиха, и поэтому романтический стих стал пользоваться переносами очень широко. Из романтической поэзии прием переносов впоследствии перешел и в поэзию реалистического направления. Таким образом, в XIX в. переносы получили широкое употребление, причем применялись они не только для того, чтобы разбить монотонность ритма, но и для того, чтобы придать стиху бо́льшую выразительность. Мысль Кантемира о том, что переносы восстанавливают интонацию простой разговорной речи, действительно проверяется на тех переносах, которые мы встречаем у Пушкина и у большинства других поэтов.

Дело в том, что переносы располагают фразу между готовыми ритмическими единицами. Таким образом, фраза попадает в такое положение, что ее надо читать с определенной интонацией, именно нужно в конце стиха сделать какую-то интонационную каденцию и другой стих начинать с некой выразительной интонацией. Благодаря тому, что фраза располагается между стихами, она получает своеобразное выражение. Таким расположением фразы определенные слова как бы подчеркиваются, получают более весомый, более отчетливый характер и, кроме того, самой фразе при помощи готового распева стиха придается живая физиономия.

Возьмем стихи из «Медного всадника» Пушкина:

Осада! приступ! злые волны,
Как воры, лезут в окна. Челны
С разбега стекла бьют кормой.

Слово *челны* кончает стих, и следующий стих продолжает начатую фразу. Это тоже перенос, но не тот, который описывается у Кантемира. У Кантемира вся фраза — в первом стихе, и одно слово переносится во второй стих. Здесь — одно слово в конце первого стиха, а вся остальная фраза переходит в следующий стих. Если бы мы эту фразу написали просто, т. е. поместили бы ее в один стих, то слово *челны* не получило бы никакого обособления. Здесь оно обосабливается, потому что оно интонационно отрывается от фразы.

Рассмотрим еще и такие стихи этой же поэмы:

На звере мраморном верхом,
Без шляпы, руки сжав крестом,
Сидел недвижный, страшно бледный
Евгений...

Слово *Евгений* получает особую весомость именно потому, что оно оторвано от всего предложения и поставлено в начале стиха:

. . . . . Он страшился, бедный,
Не за себя...

Опять-таки, если расположить эту фразу в виде прозаической строки, слова *не за себя* не получат такого выразительного подчеркивания, как тогда, когда они ритмически обособлены от предыдущего. В стихах:

И вдруг, ударя в лоб рукою,
Захохотал

слово *захохотал* получает особую выразительность именно потому, что оно оторвано от всего предложения, обособлено и переставлено в начало следующей строки, а не той строки, к которой оно должно было синтаксически принадлежать.

Подобное расположение фразы придает речи особую выразительность. Конечно, эти переносы должны быть осмыслены, т. е. это обособление в начале или в конце предложения должно делаться с определенным расчетом на выразительность. Если слово будет механически отрываться от всего остального, то получится неловкая фраза, неуклюжий стих. Требуется особая выразительность в расположении предложения для того, чтобы оправдать перенос.

И вот подобные переносы вошли в практику русской поэзии и позднейшего времени. В качестве примера рассмотрим поэму Некрасова «Мороз, красный нос» (1863):

Но грязь обстановки убогой
К ним словно не липнет. Цветет
Красавица, миру на диво...

Слово *цветет* получает особую весомость именно потому, что оно попадает на конец стиха в рифму и требует некоего подъема голоса. Этим разрушается монотонность фразы. Если бы эта фраза была в одном стихе, слово *цветет* не звучало бы так громко и так значительно. Или дальше:

Увидел жену, простонал
И умер...

Слово *умер* получает опять-таки особую выразительность потому, что оторвано от всего предложения и перенесено в следующий стих. А там, в следующем стихе, оно оторвано от всего дальнейшего. Таким образом, ритмически обособленный член предложения получает особую выразительность.

Эти переносы особенно практикуются в драматическом стихе. Наш русский драматический стих (обычно нерифмованный пя-

стопный ямб) сплошь и рядом применяет переносы. Возьмем стихи из «Снегурочки» Островского (д. II, явл. 2):

Царь

В пустыню, в лес его гоните! Звери
Товарищи тебе по сердцу; сердце
Звериное с зверями тешь, Мизгирь!

Здесь дважды в конец стиха поставлены особо значимые слова: *звери* и *сердце*.

Дальше Мизгирь отвечает:

Ни слова я не молвлю в оправданье;
Но если б ты, великий царь, увидел
Снегурочку...

Опять-таки, прямое дополнение *Снегурочку* оторвано от всего предыдущего и поставлено в начало стиха. Благодаря этому слово *Снегурочку* получает особое выражение.

Затем народ говорит:

. . . . Снегурочка идет!

Слово *Снегурочка* не только получает особую выразительность, но оно еще как-то обыграно, драматизовано, потому что здесь Снегурочка и входит.

Переносы стали могучим средством выразительности фразы, расположенной в стихе. Отказались от того, чтобы везде и всегда фраза совпадала со стихом. Но эта выразительность может быть достигнута только большим искусством, потому что требуется, чтобы фраза, естественно, давала возможность обособить определенные слова и чтобы эти слова имели достаточную весомость по своему значению. Благодаря переносу речь становится живее и действительно приближается к разговорной речи, в которой мы ставим иногда особое ударение на отдельных значащих словах. Выделение отдельных значащих слов, возможно, разумеется и в прозе. Но там это достигается другими путями. В стихах есть возможность оживить речь соответствующим образом, пользуясь естественным ходом стихотворного ритма. Переносы — это не безразличное явление, это одно из сильных выразительных средств. И недаром новая романтическая школа начала XIX в. так боролась за переносы с классической школой, которая придерживалась монотонного и менее выразительного стиха. Ведь романтизм вообще строил свои эстетические теории на принципах живописности, выразительности, яркости. В то время как классицизм требовал правильности, симметрии, спокойствия, романтизм стремился к большей взволнованности. Подобного рода ходы стихотворного ритма и переносы дают взволнованность, повышенную выразительность фразы, в противоположность монотонному напеву классического стиха.

И понятно, почему реализм, отказавшийся от многих романтических затей, прочно усвоил и продолжал развивать в своей практике прием переноса.

Общие законы строфики

Перейдем к вопросу группировки стихов, к тому, как стихи соединяются между собой. Этот раздел стихосложения обычно называют строфикой, потому что основная проблема здесь — это проблема построения строфы.

Прежде чем перейти к построению строфы, следует обратить внимание на следующее. После того как Ломоносов разрушил прежний обычай — писать стихи только с женскими окончаниями, и ввел стихи двух окончаний — мужских и женских, был введен в практику закон так называемого чередования стихов, где мы имеем дело с соединением мужских стихов с женскими стихами, причем соединение это происходит по определенным правилам. Это так называемые правила чередования. В чем заключаются эти правила?

Первое правило: если подряд два стиха имеют одного рода окончания, например — два мужских стиха подряд или два женских стиха подряд, то они обязательно должны между собой рифмовать.

Второе правило: если два рифмующих стиха отделены друг от друга несколькими другими стихами, с ними не рифмующими, то все эти стихи, которые находятся между двумя рифмующими, должны рифмовать между собой.

Правила эти могут быть показаны схематически, а потом — на примерах. Рифмы будем обозначать буквами латинского алфавита в их обычном порядке. Каждые два стиха, рифмующих между собой, мы будем обозначать одной и той же буквой латинского алфавита; при этом для удобства женские рифмы будем обозначать большими буквами, а мужские рифмы — малыми буквами. Предположим, мы имеем стих *A*, т. е. стих, имеющий женское окончание. Если за ним идет женский стих, то он, согласно первому правилу чередования, должен быть обязательно той же рифмы, т. е. тоже *A*. Запрещается такая последовательность, чтобы за стихом *A* следовал тоже женский стих, но на какую-то другую рифму. Например, последовательность *AB* не допускается.

Если между стихами *A* и *A* имеются другие стихи, то мы определенно можем сказать, что это должны быть стихи мужского окончания, причем рифмующие между собой. Схема такая: *AbbA*. Если бы первый стих был мужского окончания, то схема получилась бы такая: *aBBa*. Схема *AbCbA* — была бы нарушением правила; такая схема запрещена. Как понимать запрещение? Ясно, что здесь речь идет только о некой общепринятой норме. Это не значит, что в отдельных случаях поэты не отступают от принятых правил, но отступления эти всё же являются редкими.

Например, сплошь и рядом бывает, что стихи пишутся на один род окончаний, например у Жуковского:

До рассвета поднявшись коня оседлал
Знаменитый Смальгольмский барон;
И без отдыха гнал меж утесов и скал,
Он коня, торопясь в Бротерстон.
(«Замок Смальгольм, или Иванов вечер», 1822).

Здесь все стихи мужского окончания; значит, все рифмы будут обозначены малыми буквами. Если первый стих обозначим *a*, то второй, с ним не рифмующий, *b;* затем снова *a,* и снова *b.* Получается схема: *abab*. Что же мы видим? Подряд идут два стиха мужского окончания, но между собой они не рифмуют. Следовательно, норма уже нарушена, и мы имеем стихи не обычные, а особого рода, стихи своеобразные, оригинальные.

Рассмотрим стихи следующего наброска Пушкина:

Страшно и скучно.
Здесь новоселье,
Путь и ночлег.
Тесно и душно.
В диком ущелье —
Тучи да снег.
(«Страшно и скучно...», 1829).

Первый стих — женская рифма, значит — *A*. Второй стих — тоже женская рифма, но уже не *A*, а *B*, потому что они не рифмуют. Третий стих — мужская рифма, но ни *a*, ни *b*, а *c*. Следующий стих — *A*, затем *B*, и, наконец, *c*. В формуле *ABcABc* нарушены оба правила. Во-первых, два женских стиха подряд и, однако, они не рифмуют между собой. Кроме того, если взять пару рифмующих между собой стихов *AA*, то между ними есть два стиха, которые между собой не рифмуют. Точно так же между *BB* располагаются тоже два стиха, между собой не рифмующих — *cA*.

Как видите, отступления бывают, никакого запрета на отступления нет, но тем не менее эти два правила чередования являются нормой, потому что по этим правилам составлено наибольшее количество русских стихотворений.

Рассмотрим стихи из «Руслана и Людмилы» (1820):

На склоне темных берегов *a*
Какой-то речки безымянной, *B*
В прохладном сумраке лесов, *a*
Стоял поникшей хаты кров, *a*
Густыми соснами венчанный. *B*
В теченье медленном река *c*
Вблизи плетень из тростника *c*
Волною сонной омывала *D*
И вкруг него едва журчала *D*
При легком шуме ветерка... *c*

В этой формуле — *aBaaBccDDc* — все правила соблюдены: это — норма. После *a* идет не рифмующий с ним стих; значит, он должен быть женского окончания; затем идет опять стих, не рифмующий с предыдущим, и он поэтому должен быть мужского окончания. Стихи между *BB* рифмуют между собой. После *B* идет стих, с ним не рифмующий, — *c*, потом идет опять мужское окончание, и эти два мужских стиха рифмуют между собой. Дальше идут два рифмующих стиха женского окончания, а за ними возвращается рифма *c*. Между *cc* имеются два стиха, рифмующих между собой.

Вот каковы правила, которых, вообще говоря, придерживались, изредка от них отступая. Но отступления всегда были чем-то особенным, чем-то оригинальным. О норме говорится лишь в том смысле, что она отделяет типический ход от необычного, оригинального, построенного на особых правилах.

Обратимся к вопросу о том, как соединяются между собой стихи в общем случае, как применять эти правила?

Нормальной группой стихов является четверостишие. Можно строить стихи и на двустишиях, но это сравнительно редкий случай. Если стихотворение построено на двустишиях, т. е., если единицей является два стиха, то ясно, что они между собой рифмуют. Так, по типу двустиший построены александрийские стихи в большинстве случаев, так строились трагедии, так строились поэмы. Писались два стиха мужских, два женских и т. д. Иной раз несколько тысяч стихов так рифмовались («Россиада» от начала до конца построена на двустишиях). Но для лирики более характерны четверостишия, а не двустишия.

Какие же имеются способы соединения четверостиший?

Самое простое — это перекрестная рифма, которая строится по типу *AbAb*, или *aBaB*, т. е., либо начинается с женского окончания и кончается мужским, либо начинается с мужского и кончается женским. Вот пример на первый случай:

Прощай, свободная стихия! *A*
В последний раз передо мной *b*
Ты катишь волны голубые *A*
И блещешь гордою красой. *b*
(Пушкин, «К морю», 1824).

А вот обратный ход — *aBaB* у Жуковского («Баллада, в которой описывается, как одна старушка ехала на черном коне», 1814):

На кровле вран печально прокричал... *a*
Старушка слышит и бледнеет! *B*
Ужасну весть ей черный вран сказал... *a*
Над ней час смерти тяготеет. *B*

Спрашивается: какой случай является более нормальным? Здесь уже определенной нормы нет, пишут и так, и этак. Но

чаще — первый случай, т. е. когда четверостишие кончается мужским стихом. Дело в том, что мужское окончание всегда производит впечатление большего завершения, чем женское окончание. Эта структура (*AbAb*) гораздо четче, и поэтому поэты чаще ею пользуются. Баллада Жуковского, вероятно, сознательно построена на неопределенном, протянутом окончании.

Рифмовка, подобная той, которую употребил Жуковский, может соединять не только женские и мужские рифмы, но и другие, например — дактилические. Обычно дактилические рифмы соединяются с мужскими, как бы замещают собой женские рифмы. Например, у Жуковского:

Отымает наши радости
Без замены хладный свет;
Вдохновенье пылкой младости
Гаснет с чувством жертвой лет.
(Песня, 1820).

Это — тот же нормальный тип рифмовки: *AbAb* с мужским окончанием.

А вот другой тип: рифмы охватные или опоясывающие. Здесь формула — *aBBa*, первый стих рифмует с четвертым, два средних стиха рифмуют между собой, либо соответственно: *AbbA*, в зависимости от того, начинается ли четверостишие с женского или мужского стиха. С какого рода окончания начинается четверостишие, тем же и кончается.

Вот пример первого типа охватных рифм:

Прекрасно. Вот же вам совет: *a*
Внемлите истине полезной: *B*
Наш век — торгаш; в сей век железный *B*
Без денег и свободы нет. *a*
(Пушкин «Разговор книгопродавца с поэтом», 1824).

Или обратный ход рифмовки:

Если жизнь тебя обманет, *A*
Не печалься, не сердись! *b*
В день уныния смирись; *b*
День веселья, верь, настанет. *A*
(Пушкин «Если жизнь тебя обманет», 1825).

В первом случае строфа начинается с мужского стиха и кончается мужским. Во втором случае начинается с женского стиха и кончается женским стихом.

Наконец, третий вид четверостишия — это рифмы парные или смежные. Формула такая: *AAbb*, либо обратно: *aaBB*. Например:

Тебе певцу, тебе герою! *A*
Не удалось мне за тобою *A*
При громе пушечном, в огне *b*
Скакать на бешеном коне. *b*
(Пушкин, «Д. В. Давыдову», 1836).

Здесь два стиха первых рифмуют и два стиха последующих рифмуют.

Это — все возможные сочетания в пределах четырех стихов, других сочетаний быть не может. Четверостишия, если в них две рифмы, могут быть только такие. Правда, можно вообразить себе еще и такую комбинацию, где все четыре стиха рифмуют между собой. Но это уже редкость.

Пятистишия, соответственно, тоже могут быть представлены в разных комбинациях. Их, конечно, больше, чем в четырех стихах. Но перечислять эти комбинации не стоит. Приведу образец одного пятистишия, которое довольно часто встречается: *AbAAb*. Это — производное от перекрестного четверостишия *AbAb* с раздвоением стиха:

Пятнадцать лет мне скоро минет;
Дождусь ли радостного дня?
Как он вперед меня подвинет!
Но и теперь никто не кинет
С презреньем взгляда на меня.

(Пушкин, «Паж, или пятнадцатый год», 1830).

Из обычных соединений небольшого количества стихов укажу еще шестистишие. Шестистишие обыкновенно строится так: *AAbCCb*, т. е. строится на трех рифмах: *A*, *b* и *C*, при этом оно имеет тенденцию распасться на две группы: два стиха — на одну рифму и заключительный стих, и два стиха — на другую рифму и заключительный стих, а заключительные стихи рифмуют между собой. Например:

Рифма, звучная подруга
Вдохновенного досуга,
Вдохновенного труда,
Ты умолкла, онемела;
Ах, ужель ты улетела,
Изменила навсегда?

(Пушкин, «Рифма — звучная подруга», 1828).

Это — самые обычные соединения стихов, с которыми приходится встречаться довольно часто. Теперь обратимся к вопросу о том, как пользуется поэт подобными соединениями и бесконечным количеством других?

Мы имеем два типа рифмовки. Один тип — вольной рифмовки. К этому типу принадлежат, например, пушкинские поэмы: «Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Медный всадник». Это — всё поэмы вольной рифмовки, где никакой периодичности в чередовании рифм нет. Соблюдаются два правила чередования стихов, и больше ничего. В остальном поэт совершенно свободен.

Но чаще, особенно в лирике, мы встречаемся с так называемым строфическим построением, т. е. с таким построением, где

всё время возвращается определенная формула чередования рифм.

Такие замкнутые циклы, в пределах которых исчерпываются формы соединения стихов, и называются строфами.

Элементарная строфа составляет два стиха. Может составлять и четверостишие. В принципе строфа может быть из любого количества стихов. Конечно, очень длинной строфа не должна быть, потому что нужно построить стихотворение так, чтобы ухо улавливало повторяемость. Если вы построите строфу из 100 стихов, то в 101-м стихе никто не догадается увидеть начало новой строфы. Есть практические пределы строфы. В русском стихосложении этот предел около 14 стихов.

14 стихов — это формула «Евгения Онегина».

Как же строятся эти циклы? Каковы признаки единства строфы?

Признаком единства строфы является, во-первых, определенная формула рифмовки. Например, если это — четверостишие, то все четверостишия строятся по определенному плану. Второе четверостишие повторяет рифмовку первого, третье четверостишие повторяет рифмовку второго и т. д., т. е. одна и та же формула рифмовки справедлива для всех четверостиший. Так, стихотворение Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный» распадается на четверостишия, и каждое четверостишие зарифмовано по типу *AbAb*.

Первое четверостишие:

Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой.

Второе четверостишие:

Он имел одно виденье,
Непостижное уму,
И глубоко впечатленье
В сердце врезалось ему.

Третье четверостишие:

Путешествуя в Женеву,
На дороге у креста
Видел он Марию деву,
Матерь господа Христа ..

Это — формула *AbAb*, она повторяется во всех четверостишиях от начала до конца.

Иногда строфы строят из разномерных стихов, которые тоже располагаются в определенном порядке, и эта разномер-

ность переходит из строфы в строфу. Возьмем такие стихи Жуковского:

Славянка тихая, сколь ток приятен твой,
Когда, в осенний день, в твои глядятся воды
Холмы, одетые последнею красой
Полурасцветшия природы.

Спешу к твоим брегам... свод неба тих и чист;
При свете солнечном прохлада повевает;
Последний запах свой осыпавшийся лист
С осенней свежестью сливает.

(«Славянка», 1815).

Как построены эти два четверостишия? Первый стих («Славянка тихая...») — шестистопный ямб; второй стих («Когда, в осенний день...») — тоже шестистопный ямб; третий стих («Холмы, одетые последнею красой») — шестистопный ямб, а четвертый стих («Полурасцветшая природа») — четырехстопный ямб. Значит, к трем стихам, написанным шестистопным ямбом, присоединяется один стих — четырехстопный ямб, с *aBaB*, т. е. обыкновенной перекрестной рифмовкой, кончающейся женским стихом. И так построены все строфы.

Возьмем вторую строфу: первый стих («Спешу к твоим брегам...») — шестистопный ямб, мужское окончание; второй стих («При свете...») — шестистопный ямб, женское окончание; третий стих («Последний запах...») — шестистопный ямб, мужское окончание, и, наконец, четвертый стих («С осенней свежестью сливает») — четырехстопный ямб, женское окончание.

Значит, строфу можно строить, соединяя разномерные стихи, но расположенные по определенному закону, повторяющемуся от строфы к строфе.

Нужно учитывать еще третий момент, а именно, что строфа имеет некоторый законченный синтаксический, тематический характер.

Следует обратить внимание на то, что более глубокая пауза, более сильная остановка в стихотворении — всегда в конце четверостишия:

Жил на свете рыцарь бедный,
Молчаливый и простой,
С виду сумрачный и бледный,
Духом смелый и прямой.

Как располагаются знаки препинания в конце первых четырех стихов?

После первого стиха запятая, после второго — запятая, после третьего — запятая, после четвертого — точка. Следующая строфа: после первого стиха — запятая, после второго — запятая, после третьего — никакого знака, после четвертого — точка.

Посмотрим дальше, куда попадает точка? После двенадцатого стиха, после шестнадцатого, после двадцатого, после два-

дцать четвертого, двадцать восьмого, тридцать второго, после тридцать шестого — запятая, а дальше опять: после сорокового — точка, после сорок четвертого — точка и т. д., т. е. мы видим, что в большинстве случаев четверостишие отделено от соседних стихов точкой, иначе говоря — более или менее глубокой синтаксической паузой. Здесь кончается синтаксическое целое, а следовательно, и тематическое целое. Каждое предложение заключает в себе какую-то более или менее самостоятельную мысль, т. е. каждое четверостишие — на свою тему, хотя эти темы вяжутся одна с другой.

Значит, есть еще один признак строфы. Строфа объединяется в нечто синтаксически целое. Бывают такие случаи, что, если разбирать стихотворение только с точки зрения рифмы и с точки зрения соединения стихов по размеру, можно было бы разрезать стихотворение на четверостишия и этим ограничиться; на самом же деле, по синтаксическим признакам стихотворение делится на более крупные единицы. Рассмотрим стихи из стихотворения Жуковского «Певец во стане русских воинов» (1812). Вот его структура:

На поле бранном тишина;
  Огни между шатрами;
Друзья, здесь светит нам луна,
  Здесь кров небес над нами.
Наполним кубок круговой!
  Дружнее! руку в руку!
Запьем вином кровавый бой
  И с падшими разлуку.
Кто любит видеть в чашах дно,
  Тот бодро ищет боя...
О, всемогущее вино,
  Веселие героя!

Если разбирать эти стихи с точки зрения рифмовки и с точки зрения последовательности размеров, то увидим, что четверостишие идет за четверостишием (кстати, здесь они довольно самостоятельны и синтаксически, в отличие от дальнейшего построения стихотворения):

На поле бранном тишина	— четырехстопный ямб;
Огни между шатрами	— трехстопный ямб;
Друзья, здесь светит нам луна	— четырехстопный ямб;
Здесь кров небес над нами	— трехстопный ямб.

Во второй строфе — то же самое: 4, 3, 4, 3 и т. д. А рифмы такие: *aBaB*, *cDcD* и т. д.

Можно было бы думать, что это — четверостишия. Но структура всего стихотворения в целом показывает, что Жуковский соединил воедино три четверостишия и его строфа насчитывает 12 стихов. Он эти стихи соединил в единую тему, т. е. период составляет не 4, а 12 стихов. Так можно, соединяя по два четверо-

стишия, получать строфу в 8 стихов и т. д. Синтаксическая цельность является одним из моментов, определяющих объем строфы.

Итак, при определении строфы надо учитывать: синтаксическую цельность, порядок рифмовки, а в случае разномерных стихов, и последовательность этих размеров. Разномерность бывает иной раз очень прихотливой, вплоть до того, что рифмуются стихи разных размеров. Например, пушкинские стихи:

Внимает он привычным ухом
          Свист;
Марает он единым духом
          Лист...
(«История стихотворца», 1817—1818).

И второе четверостишие построено так же.

«Марает он единым духом» — четырехстопный ямб. А что такое «Лист»? Можно ли весь стих рассматривать как ямбический стих? Нельзя, потому что ямбический стих начинается с неударного слога. Это — односложное слово и его нельзя даже определить. Поставим просто 1. Как это рифмует? — *AbAb*. Даже стихи разных размеров, если они правильно расположены, могут составить строфу. Или, возьмем строки шуточной песни:

А в ненастные дни
Собирались они
     Часто;
Гнули — бог их прости! —
От пятидесяти
     На сто.
(Пушкин, «А в ненастные дни», 1828).

«А в ненастные дни» — двухстопный анапест; «Собирались они» — тоже двухстопный анапест. А «Часто»? Можно назвать его анапестом? Нет, потому что в анапесте два неударных слога перед ударным. А, может быть, назвать это одностопным хореем? Или одностопным дактилем женского окончания? В общем, тут что-то неизвестное, — ставим «Х». Значит, мы имеем «Х», состоящий из двухсложного слова «часто». Дальше опять — двухстопный анапест, двухстопный анапест и «Х».

А рифмовка здесь следующая: *aaB, ccB*, т. е. типичное шестистишие, но построенное на разных размерах.

Так что не только разностопность допускается при построении строфы, но иной раз даже разномерность, т. е. можно соединять стихи разных размеров, если они будут идти в определенной последовательности, если каждый размер будет иметь свое место в строфе. Таким способом создаются очень разнообразные строфы. Эти строфы строятся иногда с соблюдением правил чередования, иногда — без соблюдения этих правил.

Обратим внимание на балладу Жуковского «Эолова арфа» (1814). Она оригинально построена, потому что нарушает обыч-

ную последовательность длинных и коротких стихов. В строфе «Эоловой арфы» 8 стихов:

Владыка Морвены,
Жил в дедовском замке могучий Ордал;
Над озером стены
Зубчатые замок с холма возвышал;
Прибрежны дубравы
Склонялись к водам,
И стлался кудрявый
Кустарник по злачным окрестным холмам.

Здесь — все амфибрахии, так что будем ставить только число стоп: 2, 4, 2, 4, 2, 2, 2, 4. Получилось довольно прихотливое соединение: два четверостишия, рифма самая обыкновенная: *AbAb CdCd,* т. е. два перекрестных четверостишия, но с оригинальной последовательностью числа стоп.

Вот следующая строфа:

Спокойствие сеней
Дубравных там часто лай псов нарушал;
Рогатых оленей
И вепрей и ланей могучий Ордал
С отважными псами
Гонял по холмам;
И долы с холмами,
Шумя, отвечали зовущим рогам.

Здесь совершенно точно повторяется схема первой строфы: 2, 4, 2, 4, 2, 2, 2, 4. Рифма: *AbAbCdCd.*

В балладах Жуковского имеются довольно разнообразные строфы, где соединяются стихи разных размеров, и сложная рифмовка.

Довольно хитрая строфа получилась у Минаева, который в стихах изложил известную сказку Андерсена «Королевское платье»:

На белом свете жил да был
Один король когда-то.
В дела он царства не входил,
Но наряжаться так любил
Роскошно и богато,
Что в день раз двадцать пять
Привык костюм менять.
О нем не толковали:
«Король стал заниматься»,
А прямо объясняли:
«Изволит одеваться».
(Строфа I).

Это — ямбы со следующим числом стоп: 4, 3, 4, 4, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 3. В строфе 11 стихов и рифма — *aBaaB,* т. е. типичное пятистишие. Дальше: *ccDEDE.* Последние четыре стиха нарушают первое правило чередования, т. е. все стихи на один род окончания — все женские.

Вторая строфа повторяет ту же самую схему:

Раз в городе пронесся слух,
Прошел и в царской свите —
(Ведь к разным сплетням кто же глух?)
О въезде в город чудных двух
Ткачей, и что ткачи те
Скорей, чем в пять минут,
Такие ткани ткут,
Что от начала света
Подобных не бывало,
Но только платье это
Секрет один скрывало.

По этой схеме построены все 11 стихов. Так продолжается и дальше. Во всей сказке 12 подобного рода одиннадцатистишных строф.

Итак, можно изобретать самые различные строфы при помощи применения разных правил, иногда точно соблюдая норму, иногда от нее отклоняясь в той или иной степени, но комбинируя стихи по определенному закону.

Из всех этих строф можно было бы составить целую номенклатуру. Но мы не будем заниматься перечислением всевозможных строф. Однако некоторые строфы надо запомнить, именно те строфы, которые встречаются в русском стихосложении более или менее часто.

Одическая строфа

Одной из первых строф, получивших большую популярность в русской поэзии, явилась о д и ч е с к а я с т р о ф а. Русская одическая строфа состоит из десяти стихов. Она была принята не только в России. Она изобретена на пороге XVI—XVII вв. во Франции и затем перешла в Германию. Этой строфой писались оды, и в такой форме она перешла и в оды Ломоносова — сначала переводные, потом оригинальные. Пожалуй, нигде эта строфа не пользовалась таким успехом, как в России.

Одическая строфа обыкновенно пишется четырехстопным ямбом, хотя возможен и четырехстопный хорей. Классическая десятистрочная одическая строфа строится таким образом: перекрестное четверостишие (*AbAb*) + шестистишие (*CCdEEd*), т. е. самое типичное четверостишие + самое типичное шестистишие. Такой строфой написана бóльшая часть од Ломоносова, Сумарокова и позднейших поэтов, вплоть до поэтов XIX в.

В начале XIX в. вместе с падением оды падает и эта строфа. Она характерна для русского XVIII века. Возьмем какую-нибудь строфу, например из оды Сумарокова «Павлу Петровичу, наследнику престола в день его тезоименитства июня 29 числа 1771 года»:

Взойди, багряная Аврора,
Спокойно в тихи небеса!
В лугах цветы рассыпли, Флора,
Цветами украсй леса!

Победоносных войск успехом
Раздайся по долинам эхом,
Приятный вожделенный глас:
Что брань судьбина окончала,
И новым лавром увенчала,
Монархиню и с нею нас!

Эта строфа имеет и определенную синтаксическую законченность, и внутреннюю синтаксическую форму. Сама структура подсказывает определенное синтаксическое деление: четверостишие обладает некоторой самостоятельностью, шестистишие имеет тенденцию к распадению пополам. Следовательно, строфа состоит примерно из трех синтаксических частей. Сначала дается нечто вроде тезиса, дальше — развитие этого тезиса, и затем подход к заключительному стиху: радость, причина этой радости и вывод. Удобство развития темы в данной строфе и заставляло поэтов придерживаться ее, хотя уже Ломоносов делал попытки от нее отступить. Он делал разное: иногда шестистишие ставил вперед, а четверостишие — назад, иногда делал перестановку в рифмах. Но все прочие формы, которые пробовал Ломоносов и другие поэты, не выдержали испытания временем. А эта форма по традиции переходила от поэта к поэту в течение почти 100 лет. Десятистишие оды можно найти у Хвостова, Шатрова, Карамзина.

Бывают строфы традиционные, и к числу таких традиционных строф принадлежит десятистишная одическая строфа.

Октава

Отмечу еще одну строфу, которая появилась у нас уже не в классический период, а в романтический, хотя строфа эта довольно древняя. Это так называемая о к т а в а. Как показывает само название, строфа эта состоит из восьми стихов. Вот как она располагается: *AbAbAbCC*. В ней шесть стихов на две рифмы, последовательно одна за другой, и заключительное двустишие. Это заключительное двустишие всегда имеет характер хорошего замыкания.

Октава — строфа итальянского происхождения. Возникла она в очень давние времена, но прославилась главным образом у больших эпиков: у Ариосто — в «Неистовом Роланде», у Тассо — в «Освобожденном Иерусалиме». Октавой писались итальянские фантастические, рыцарские поэмы, дидактические и ироикомические поэмы. Как правило, поэмы эти имели очень внушительные размеры (до нескольких тысяч октав, т. е. десятки тысяч стихов).

Надо сказать, что итальянская октава несколько отличалась от нашей. Дело в том, что итальянский стих, которым писались октавы, состоял из одиннадцати слогов женского окончания и чередование там не соблюдалось. Итальянская октава имела такую форму: *ABABABCC*.

Вслед за итальянцами и другие народы стали пользоваться подобным строфическим построением. Огромное распространение

октава получила в испанской и португальской поэзии. Попав к немцам, она приняла более сентиментальный облик; затем попала к англичанам, у которых она приняла иной характер. («Дон Жуан» и некоторые шутливые поэмы Байрона).

Итак, октава имела разный облик фантастических рыцарских поэм (если связывать октавы с итальянской поэзией), сентиментальных стихов преромантического характера (если связывать октаву с немецкой), комических поэм и поэм из современной жизни (если связывать октаву с англичанами, в частности с Байроном).

К нам октава перешла в разных функциях. Уже Феофан Прокопович употребил октаву, но это был спорадический, единичный случай. Настоящее применение октавы начинается у нас лишь с Жуковского. Жуковский перевел к качестве посвящения к балладе «Двенадцать спящих дев» (1810) стихи Гёте. Вот как они звучат:

Опять ты здесь, мой благодатный Гений,
Воздушная подруга юных дней;
Опять с толпой знакомых привидений
Теснишься ты, Мечта, к душе моей...
Приди ж, о друг! дай прежних вдохновений,
Минувшею мне жизнию повей,
Побудь со мной, продли очарованья,
Дай сладкого вкусить воспоминанья.

Размер здесь наиболее близкий к итальянскому. Это — пятистопный ямб. Как построена эта октава? — *AbAbAbCC*.

Обращает внимание одна особенность октавы: октава начинается тем же родом стиха, каким кончается, т. е., если начинается с женского, то и кончается женским. Возникает вопрос: а как быть со следующей октавой? Если удовлетворить требованиям чередования, то нельзя начинать с женского стиха, а надо начинать с мужского стиха. А с другой стороны, это будет некоторое нарушение, потому что следующая строфа будет непохожа на предыдущую. (У итальянцев этот вопрос не возникал, потому что у них все стихи — женские). Можно считать, что между октавами настолько глубокие паузы, что закон чередования недействителен, Так, например, полагал Жуковский. Вот как звучит одна из его октав:

Ты образы веселых лет примчала —
И много милых теней восстает:
И то, чем жизнь столь некогда пленяла,
Что рок, отняв, назад не отдает;
Ты всё опять, душа моя, узнала,
Проснулась Скорбь, и Жалоба зовет
Сопутников, с пути сошедших прежде
И здесь вотще поверивших надежде.

Октава опять начинается с женского стиха и кончается женским стихом.

у Лермонтова в поэме «Аул Бастунджи» все октавы начинаются и кончаются мужским стихом.

А вот октавы другого рода — это «Домик в Коломне» Пушкина:

Четырехстопный ямб мне надоел:
Им пишет всякий. Мальчикам в забаву
Пора б его оставить. Я хотел
Давным-давно приняться за октаву.
А в самом деле: я бы совладел
С тройным созвучием. Пущусь на славу!
Ведь рифмы запросто со мной живут;
Две придут сами, третью приведут.

Какое здесь строение? — *aBaBaBcc*. И дальше Пушкин применяет закон чередования; он следующую октаву начинает с женского стиха:

А чтоб им путь открыть широкий, вольный,
Глаголы тотчас им я разрешу...
Вы знаете, что рифмой наглагольной
Гнушаемся мы. Почему? спрошу.
Так писывал Шихматов богомольный,
По большей части так и я пишу.
К чему? скажите; уж и так мы голы.
Отныне в рифмы буду брать глаголы.

Здесь мы имеем: *AbAbAbCC*. И дальше, третью октаву Пушкин опять начинает с мужского стиха:

Не стану их надменно браковать,
Как рекрутов, добившихся увечья,
Иль как коней, за их плохую стать, —
А подбирать союзы да наречья;
Из мелкой сволочи вербую рать.
Мне рифмы нужны; все готов сберечь я,
Хоть весь словарь: что слог, то и солдат —
Все годны в строй: у нас ведь не парад...

Таким образом создается система чередующихся октав. Одни октавы можно назвать мужскими (они начинаются и кончаются мужским стихом), а другие — женскими (начинаются и кончаются женским стихом).

Итальянская поэзия дала не только октавы, но и целый ряд других строфических форм. Из них мы остановимся только на одной, очень любопытной по своему строению и применяемой в русской поэзии (правда, главным образом в переводах и в имитациях итальянской поэзии). Это так называемые терцины.

Терцины

Терцины — это бесконечная цепь, где все строфы связаны между собой. Вообразите, что вы хотели бы к обыкновенному четверостишию, предположим такой системы: *AbAb*, присоединить еще один стих (но так, чтобы он был захвачен этими рифмами) предположим на *C*. Придется *b* еще раз повторить. Но *C* — отъединенный стих, значит, его придется

еще раз повторить, чтобы образовать пару рифмующих стихов на *C*. Вместо четырех стихов получилось семь. Если продолжать таким же образом, то к этим стихам надо будет присоединить еще какой-нибудь стих, — предположим на *d* и придется повторить это *C*. А так как *d* — отъединенный стих, то и его надо будет повторить. В этом присоединении новых рифм — принцип терцины. Первое звено состоит из четырех стихов, следующее — из семи, следующее — из десяти и т. д., т. е. прибавляется каждый раз по три стиха. Отсюда название «терцины» и отсюда их особый строй.

Прежде всего обратимся к итальянской терцине. В Италии терцины, как и октавы, употребляются только с одним родом рифм — рифмами женскими. Поэтому там вся поэма разбивается на звенья по три стиха. Первое звено будет иметь такой вид: *ABA* (три женских стиха). Средний стих этого трехстишия, который ни с чем не рифмует в первой терцине, рифмует с крайними стихами новой терцины, а посредине вводится новый стих, не рифмующий ни с чем в данной терцине. Этот новый стих рифмует с крайними стихами в следующей терцине, а между ними помещается стих на новую рифму. И так можно продолжать до бесконечности: *ABA*, *BCB*, *CDC*, *DED*.... и т. д.

Итак, каждая терцина состоит из двух крайних рифмующих между собой стихов и среднего стиха, который с предыдущими еще не рифмовал. Этот средний стих рифмует с крайними стихами следующей терцины и т. д. Спрашивается: как же кончить эту непрерывную цепь? Ведь в каждой терцине появляется один стих, ни с чем не рифмующий? Предположим, вы подходите к концу: *PQP* — остался один нерифмующий стих. Тогда ко всей серии приписывается еще один стих, рифмующий со средним стихом, и на этом кончают. В общем, всё произведение состоит из энного количества терцин, т. е. трехстиший + один стих = 3 N + 1. В терцинах особую трудность представляет то, что каждая рифма бывает тройная, т. е. надо иметь три стиха на одну рифму. Есть только две пары стихов, которые имеют не тройную, а двойную рифму, это — первая пара крайних стихов и последняя пара; только эти две пары стихов изолированно рифмуют между собой; все остальные рифмы тройные.

Синтаксически терцины строятся так, что представляют собой нечто самостоятельное. Это — не обязательно; могут быть переносы как из стиха в стих, так из терцины в терцину, но, вообще говоря, терцины тяготеют к самостоятельности.

Историко-литературные ассоциации нас связывают с терцинами «Божественной комедии» Данте, хотя терцины были и до Данте, и после Данте; но обыкновенно, когда думают о терцинах, ассоциируют их именно с «Божественной комедией».

По-итальянски терцины пишут таким же размером, как и октавы, т е. одиннадцатисложником, соответствующим русскому пятистопному ямбу. Из Италии, через посредство Германии,

которая очень легко ассимилирует иностранные строфы, терцины попали и в русскую поэзию. У нас они прежде всего встречаются в переводах итальянских поэм. Рассмотрим первую песнь Данте в переводе М. Лозинского. Она звучит так:

> Земную жизнь пройдя до половины,
> Я очутился в сумрачном лесу,
> Утратив правый путь во тьме долины.

Это — первая терцина. Вы сразу можете обратить внимание на то, что русская терцина отличается от итальянской. Итальянская терцина пишется с одними женскими рифмами, а в русской терцине применяются правила чередования.

Это создает трудность такого порядка. Если переводить итальянские стихи — стих в стих — и начинать, например, с женского стиха, то неизбежен будет или женский, или мужской стих — не по выбору, а как выйдет. При нечетном числе терцин последний стих будет мужской, а при четном — последний стих будет обязательно женский. И вот какая трудность в переводе: Данте все разделы — «Ад», «Чистилище», «Рай» — кончает обязательно словом «звезды» (stelle). И переводчику надо не только подобрать три стиха, рифмующие на одно слово, но нужно так рассчитать, чтобы последний стих был женский (светила). Это — сложный арифметический расчет, который итальянцам не нужен, потому что там все стихи — женские.

Вторая терцина в переводе Лозинского имеет такую структуру:

> Каков он был, о, как произнесу,
> Тот дикий лес, дремучий и грозящий,
> Чей древний ужас в памяти несу!

Третья терцина:

> Так горек он, что смерть едва ль не слаще.
> Но благо в нем обретши навсегда,
> Скажу про всё, что видел в этой чаще.

Следующая терцина начнется с рифмы на *да* и т. д. Последняя терцина первой песни звучит так:

> Яви мне путь, о коем ты поведал,
> Дай врат Петровых мне увидеть свет
> И тех, кто душу вечной муке предал.
> Он двинулся, и я ему вослед.

Это — структура итальянских терцин в русской передаче.[1]

---

[1] Вот для сравнения соответствующие итальянские стихи подлинника:

> Nel mezzo del cammin di nostra vita
> Mi ritrovai per una selva oscura,
> Chè la diritta via era smarrita.
> E quanto a dir qual' era è cosa dura

Терцины встречаются не только в переводах. Точно так же, — хотя октавы чаще всего встречаются именно в переводах (Ариосто, Тассо), — имеются и русские поэмы в октавах и существуют русские поэмы в терцинах. Но терцины малоупотребительный размер. Поэтому, если пишут поэму в терцинах, то всегда с некоторой имитацией итальянского стиля, именно — стиля Данте. Так, например, написал А. К. Толстой поэму «Дракон» (1875), имеющую подзаголовок «Рассказ XII века (с итальянского)». Вот как у Толстого звучат терцины:

1

В те дни, когда на нас созвездье Пса
Глядит враждебно с высоты зенита,
И свод небес как тяжесть оперся

2

На грудь земли, и солнце, мглой обвито,
Жжет без лучей, и бегают стада
С мычанием, ища от мух защиты,

3

В те дни любил с друзьями я всегда
Собора тень и вечную прохладу,
Где в самый зной дышалось без труда...

Вся поэма состоит из 193 терцин, и кончается она так:

Молчали мы. Меж тем, палящий зной
Успел свалить, и вышед из собора,
На площади смешались мы с толпой,
Обычные там ведшей разговоры.

Поэма написана терцинами и заключается отдельным стихом.

Пятистопный ямб в русской практике имеет некоторое родство с александрийским стихом. Пятистопный ямб — торжественный, важный стих, и по своей стилистической функции он близок старому александрийскому стиху, которым писали в XVIII в. Вот почему итальянские строфы раньше часто передавали не пятистопным, как у А. К. Толстого, а шестистопным ямбом.

Образцами терцин, писанных шестистопным ямбом, являются пушкинские терцины «И дале мы пошли» (1832), которые пред-

---

Questa selva selvaggia ed aspra e forte
Che nel pensier rinnova la paura!
Tanto è amara, che poco è più morte;
Ma per trattar del ben ch'io vi trovai,
Dirò dell'altre cose ch'io v'ho scorte.
. . . .
Che tu mi meni là dove or dicesti,
Sì ch'io veggia la porta di san Pietro.
E color che tu fai cotanto mesti.»
Allor si mosse, ed io gli tenni dietro.

ставляют как бы пародию на Данте (отдельные фрагменты в духе «Ада» Данте, но с некоторой иронией). Здесь коротенькие, очень сжатые картинки, построенные по всем правилам русской терцины:

И дале мы пошли — и страх обнял меня.
Бесенок, под себя поджав свое копыто,
Крутил ростовщика у адского огня.

Горячий капал жир в копченое корыто,
И лопал на огне печеный ростовщик.
А я: «Поведай мне: в сей казни что сокрыто?»

Виргилий мне: «Мой сын, сей казни смысл велик:
Одно стяжание имев всегда в предмете,
Жир должников своих сосал сей злой старик

И их безжалостно крутил на вашем свете».
Тут грешник жареный протяжно возопил:
«О, если б я теперь тонул в холодной Лете!

О, если б зимний дождь мне кожу остудил!
Сто на сто я терплю: процент неимоверный!» —
Тут звучно лопнул он — я взоры потупил.

И тут услышал я (о диво!) запах скверный;
Как будто тухлое разбилось яицо,
Иль карантинный страж курил жаровней серной.

Я, нос себе зажав, отворотил лицо,
Но мудрый вождь меня тащил всё дале, дале
И, камень приподняв за медное кольцо,
Сошли мы вниз — и я узрел себя в подвале.

Здесь структура совершенно точно соблюдена, и очень точно воспроизведен стиль «Ада» Данте, где о таких же муках рассказывается важно и серьезно.

Этим не ограничиваются итальянские строфы, проникшие в мировой обиход.

Сонет

Следует обратить внимание еще на одну итальянскую форму, которая имеет отношение к строфике, хотя это не есть строфа в нашем смысле слова. Под строфой мы ведь подразумеваем какую-то периодически возвращающуюся комбинацию стихов, в которой определяем рифму, чередование размеров и т. д. Но наряду со строфическими формами, имеются так называемые т в е р д ы е ф о р м ы. В стихотворениях этих периодичности нет, но они построены по определенной, заранее заданной схеме. Таких твердых форм имеется очень много, и они возникали в разных поэтических культурах. Очень много имеется французских твердых форм, которыми увлекались наши поэты в XVIII в.: т р и о л е т, б а л л а д а (которую не надо путать с тем, что мы называем балладой). Но все эти твердые формы (французские) были забавой. Есть, однако, твердая форма, которая выходит далеко за пределы поэтических забав. Это — с о н е т, и не следует думать, что это изысканная, жеманная форма.

Сонет возник давно — в Италии, и из Италии он стал широко распространяться. Увлечение сонетом шло волнами, т. е. были периоды, когда к сонету не обращались, потом вдруг наступала мода на сонеты, потом снова сонеты забывались, потом снова появлялись. В наше время сонеты довольно редки. В западной литературе, особенно романской, сонеты и в настоящее время остаются живой формой для поэтов, независимо от их направления.

Сонетов имеется несколько форм и все они имеют тот общий признак, что в сонете насчитывается 14 строк. Бывают видоизменения сонета, но это уже не сонет в чистом смысле слова. Иногда прибавляют лишние строки, иногда пишут сонет короче, но это — не строгая форма; классический сонет — стихотворение в 14 строк. Однако не нужно думать, что всякое стихотворение в 14 строк есть обязательно сонет. 14 строк сонета строятся определенным образом.

Итальянский сонет строился несколькими способами. Для итальянского сонета обязательно то, что он делится на четыре части: два четверостишия (катрена) и два трехстишия (терцета). Два первых четверостишия обязательно строятся только на две рифмы, причем наиболее типичное распределение рифм: *ABBA* и снова *ABBA*. С этой формой конкурирует другая форма сонета, реже встречающаяся: *ABAB* и *ABAB*. В первом случае рифма опоясывающая, а во втором случае — рифма перекрестная. Что касается терцетов, то их разнообразие чрезвычайное. Надо сказать, что в итальянском сонете употребляются главным образом такие формы, каких в русском сонете мы не встречаем. Итальянский сонет имеет два терцета либо на три рифмы, либо на две рифмы. Если мы обратимся к терцетам на три рифмы, то они обыкновенно имеют форму: *CDE EDC* (это — форма, почти специфическая для Данте). У позднейших итальянских поэтов она редко встречается, обыкновенно они такую форму избирали в тех случаях, когда имелась охватывающая рифма (*ABBA*).

Терцеты на две рифмы чаще всего имеют такой характер: *CDC DCD*. Но и здесь бывают разные варианты. У того же Данте мы встречаем: *CDD DCC* (это встречается именно у Данте, у других итальянских поэтов — реже). Примерно такую же структуру, как у Данте, мы встречаем у Петрарки. Обычно вид сонета у Петрарки такой: *ABBA ABBA CDE DCE*. Это — типичная форма у Петрарки, но встречаются у него и другие формы, вплоть до такой: *CCD EED*, т. е. обыкновенное каноническое шестистишие, с которым мы уже имели дело. В Италии такая форма встречается, а в других странах она почему-то считается запретной и ее избегают.

В общем терцеты строятся произвольно, а катрены более или менее строго.

Итальянский сонет — особенно под влиянием чрезвычайной популярности поэзии Петрарки — проник в XVI в. во Францию и становится типичной формой французской лирики. Поэты так называемой «Плеяды» (Ронсар, Дюбелле) писали главным образом сонеты.

Французский сонет несколько отличается от итальянского. Во-первых, здесь соблюдено обязательное чередование рифм. Французы не могут писать так, чтобы все стихи были обязательно женскими: у них непременно требуется чередование. Следовательно, четверостишия французского сонета имеют такой вид: *AbbA AbbA* или *aBBa aBBa*.

Что касается терцетов, то правила чередования явились препятствием для усвоения некоторых итальянских форм (например, *ABC ABC*). Произошел некоторый отбор. Представители «Плеяды», например Дюбелле, еще не знали запрета формы *CCD EED* и поэтому часто ею пользовались, но, вообще говоря, они предпочитали форму *CdCdEE*. Эта форма была для них более приемлемой. Окончательно канонизировал сонет во Франции Малерб. Когда у нас говорят о сонете, почему-то апеллируют к форме Малерба: *ccD eDe*. Это считается строгой формой, но она — французского происхождения и главным законодателем ее является Малерб.

В XVII и XVIII вв. сонеты во Франции вышли из моды, но в конце 20-х годов XIX в. они снова возродились и с тех пор стали постоянной формой.

От итальянцев сонет перешел к романским народам. Если обратиться к сонетам, какими пользовались испанцы, португальцы, мы увидим, что это — совершенно итальянская структура. На южнороманские народы итальянский сонет распространился, полностью сохранив свою форму. Правда, там функция сонетов несколько иная. Например, испанцы стали пользоваться сонетом не только как лирической формой, но вообще как строфической формой в самом неожиданном применении. Так, классические испанские драмы писались самыми разнообразными размерами, и там сплошь и рядом можно встретить сонетную форму (т. е. монологи, целиком построенные на сонетах),[1] чего

---

[1] Использование разнообразных строфических форм в испансгой национальной драме «Золотого века» было даже кодифицировано в поэтиках того времени. Так, в своем стихотворном трактате «Новое руководство к сочинению комедий» (1609) Лопе де Вега писал:

Acomode los verses con prudencia
A los sujetos de que va tratando.
Las décimas son buenas para quejas;
El soneto está bien en los que aguardan;
Las ralaciones piden los romances,
Aunque en octavas lucen por extremo.
Son los tercetos para cosas graves,
Y par las de amor las redondillas...

во Франции мы абсолютно не встречаем: там сонет — форма строго лирическая.

Наряду с сонетом итальянским следует рассматривать как совершенно особую форму сонет английский, или точнее — шекспировский сонет. Если итальянский сонет целиком строится на женских рифмах, то английский сонет строится целиком на мужских рифмах. Затем Шекспир не считает нужным выдерживать единство рифм в двух четверостишиях. Вот схема шекспировского сонета: *abab cdcd efe fgg.*

Сонеты Шекспира написаны пятистопным ямбом. Французские сонеты пишутся обычно александрийским стихом. Но возможен во французской поэзии сонет и любой другой формы. Один поэт-романтик начала XIX в. (20—30-е годы) написал диковинный сонет, характеризующий фокусы романтической школы, — сонет, где каждый стих состоит из одного слога, т. е. весь сонет имеет 14 слогов, которые особым образом рифмуют. Но это — чистый фокус во французском вкусе. Французы любят заниматься поэтическими фокусами. Вот как звучит диковинный односложный, моносиллабический сонет этого романтического поэта Жюля де Рессегье:

Fort
Belle
Elle
Dort:

Sort
Frêle,
Quelle
Mort!

Rose
Close
La

Brise
L'a
Prise.

(«Прекрасная, она спит; хрупкая судьба, какая смерть! Свернувшаяся роза, вьюга ее взяла»).

Русские сонеты начинаются, собственно говоря, с XVIII в. Но в XVIII в. они относительно редки. Только, когда возникла романтическая мода на сонеты (примерно в 20-е годы XIX в.) и эта романтическая мода проникла во все литературы, тогда и

Вот довольно точный перевод этих стихов, сделанный О. Б. Румером:

Размер стихов искусно приспособлен
Быть должен к содержанию всегда.
Для жалоб децимы весьма пригодны,
Надежду лучше выразит сонет,
Повествованье требует романсов,
Особенно ж идут ему октавы;
Уместны для высоких тем терцины,
Для нежных и любовных — редондильи.

русские поэты стали увлекаться сонетами. Пушкин в 1830 г. написал свой «Сонет», который рисует картину распространения и увлечения сонетами и общую схему развития сонета:

Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камоенс облекал.

И в наши дни пленяет он поэта:
Вордсворт его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.

У нас его еще не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гекзаметра священные напевы.

Это — довольно строгая форма сонета, которая обозначается следующей схемой: *AbAb AbAb*, а два терцета построены так: *CCd EdE*, т. е. по строгой французской форме. В этом сонете Пушкин как бы дает краткую историю сонета. В конце он пишет о появлении сонета в России. Действительно, пожалуй, первый, кто создал сонеты у нас, был Дельвиг. Вот, например, его сонет «Н. М. Языкову» (1823):

Младой певец, дорогою прекрасной
Тебе идти к Парнасским высотам,
Тебе венок (поверь моим словам)
Плетет Амур с Каменой сладкогласной.
От ранних лет я пламень не напрасный
Храню в душе, благодаря богам,
Я им влеком к возвышенным певцам
С какою-то любовию пристрастной.
Я Пушкина младенцем полюбил,
С ним разделял и грусть и наслажденье
И первый я его услышал пенье
И за себя богов благословил.
Певца *Пиров* я с музой подружил
И славой их горжусь в вознагражденье.

Это — довольно строгая форма сонета. Если мы запишем рифмовку, то получим схему: *AbbA AbbA*. Дальше — *cDD ccD*.

Примерно таковы были русские сонеты в их новом облике XIX в. В 20—30-е годы сонеты писали Пушкин, Дельвиг, Баратынский. Потом, к середине века, о них забыли и стали воскрешать только в конце века. Это было вообще новое обращение к сонету и у нас, и в Западной Европе. Потом сонеты у нас вышли из моды.

Онегинская строфа

Вернемся к вопросу о строфах в собственном смысле слова. Обратимся к русским строфам. Октавы, терцины и сонеты — это формы мирового обращения. Но имеются также русские формы, т. е. формы, возникшие на русской почве. Среди различных строф следует отметить строфу, созданную Пушкиным, строфу, которой он написал «Евгения Онегина». Поэтому она из называется онегинской строфой. Надо сказать, что Пушкин принадлежит к числу поэтов, которые не любили экспериментировать в области поэзии. Пушкин пользовался традиционными формами, извлекая из них максимум того, что можно извлечь. Но одну строфу Пушкин все-таки, действительно, изобрел, — изобрел для своего центрального произведения — «Евгения Онегина». Эта строфа имеет следующую структуру: *AbAbCCddEffEgg*. Количество строк — 14. Строфа построена очень просто; это — все три возможных вида четверостишия в порядке их обычного употребления. Сначала — перекрестная рифмовка, затем — смежная, потом — опоясывающая. И всё замыкается двустишием. С таким двустишием можно часто встретиться. Мы видели его в октаве. Это — очень сильная скрепа, особенно, если эти два стиха — мужского окончания. Четырнадцатистишная форма, состоящая из трех четверостиший и замыкающей скрепы, оказалась очень удобной формой для того типа повествовательного произведения, каким является «Евгений Онегин», написанный в стиле непринужденной легкой беседы читателя с писателем. Строфичность, отличающая «Евгения Онегина» от других поэм, позволяет Пушкину вести непринужденное повествование и делать лирические отступления, потому что каждая строфа такого объема (14 строк) представляет как бы маленькую главку, маленькое самостоятельное стихотворение. Это дает возможность легко переходить от темы к теме, каждая строфа представляет замкнутый рассказик определенного типа. Поэтому легко скользить, отходить в сторону от сюжета.

Эта строфическая форма определялась самим замыслом. Обыкновенно первое четверостишие включает основную тему, как бы краткое содержание всей строфы. Затем, на протяжении двух четверостиший, происходит развитие замысла путем дополнительных тем, путем раскрытия содержания, причем, если первое четверостишие довольно четко отделено от остальных, то вторые два отделены друг от друга не так резко. Всё кончается своеобразным лирическим выводом, обыкновенно афористического характера на двух последних стихах. Рассмотрим такую строфу из «Евгения Онегина»:

Она поэту подарила
Младых восторгов первый сон
И мысль об ней одушевила
Его цевницы первый стон.

Довольно замкнутое четверостишие, как бы излагающее суть основной темы, которая будет развиваться на протяжении всей строфы. Эта тема — влюбленность Ленского:

Простите, игры золотые!
Он рощи полюбил густые,
Уединенье, тишину,
И ночь, и звезды, и луну.
Луну, небесную лампаду,
Которой посвящали мы
Прогулки средь вечерней тьмы,
И слезы, тайных мук отраду...
Но нынче видим только в ней
Замену тусклых фонарей.
(Гл. II, строфа 22).

В последнем двустишии мы видим афористическую концовку иронического характера. Подобный ход строфы, очень четкий, с точки зрения рифмовой последовательности, создает определенный стилистический колорит произведения.

Строфе очень легко менять тон. Но остается своеобразный голос автора, который в данной строфе слышен.

Автономность первого четверостишия привела к любопытным ошибкам, которые наблюдались в расшифровке знаменитой декабристской десятой главы «Евгения Онегина». Полного текста десятой главы до нас, как известно, не дошло, а дошел так называемый шифр, где Пушкин условным образом записывал стихи этой десятой главы. Имеется не полный шифр, а запись первых четырех стихов каждой строфы. Пушкин записывал сначала все первые, затем все вторые стихи и т. д. Когда стали расшифровывать, то прочли одно за другим первые четверостишия первых строф десятой главы. И вот, благодаря тому, что эти строфы замкнуты, не заметили, что имеют перед собой не цельный текст, а только фрагменты. Эти четверостишия дают как бы законченное содержание. Вот как звучат эти начальные четверостишия при сплошном чтении:

Властитель слабый и лукавый,
Плешивый щеголь, враг труда,
Нечаянно пригретый славой,
Над нами царствовал тогда.
Его мы очень смирным знали,
Когда не наши повара
Орла двуглавого щипали
У Бонопартова шатра.
Гроза двенадцатого года
Настала — кто тут нам помог?
Остервенение народа,
Барклай, зима, иль русский бог?
Но бог помог — стал ропот ниже,
И скоро силою вещей,
Мы очутилися в Париже,
А русский царь главой царей.

Всё идет подряд, очень гладко, и исследователи решили поэтому, что нашли связное стихотворение, состоящее из четверостиший.

Дальше уже пошли неувязки, потому что Пушкин не поставил себе законом обязательно завершать четвертым стихом законченное предложение.

Долгое время не могли понять, с чем имеют дело именно потому, что эти четверостишия имеют законченный характер. Если бы дошли до нас только первые четверостишия первой главы «Евгения Онегина», можно было бы подумать, что перед нами законченное произведение; никто не догадался бы, что за каждым четверостишием идет еще 10 строк, которые до нас не дошли. Вот, как это выглядело бы:

Мой дядя самых честных правил,
Когда не в шутку занемог,
Он уважать себя заставил
И лучше выдумать не мог.
Так думал молодой повеса,
Летя в пыли на почтовых,
Всевышней волею Зевеса
Наследник всех своих родных.
Служив отлично-благородно,
Долгами жил его отец,
Давал три бала ежегодно
И промотался наконец.
Когда же юности мятежной
Пришла Евгению пора,
Пора надежд и грусти нежной,
Monsieur прогнали со двора.

(Здесь, правда, неясно, откуда появляется Monsieur).

Мы все учились понемногу
Чему-нибудь и как-нибудь,
Так воспитаньем, слава богу,
У нас немудрено блеснуть
Латынь из моды вышла ныне:
Так, если правду вам сказать,
Он знал довольно по-латыни,
Чтоб эпиграфы разбирать.
Высокой страсти не имея
Для звуков жизни не щадить,
Не мог он ямба от хорея,
Как мы ни бились, отличить.

Если читать подряд первые четверостишия, получается что-то очень связное, именно благодаря структуре этой строфы, благодаря тому, что здесь заключено тематическое ядро строфы. И только вдруг где-то получается неувязка.

Именно на такие неувязки натолкнулись и первые исследователи X главы. Строфическая структура помешала исследователям разгадать, что перед ними не цельные единицы, а только отрывки, и что к каждому отрывку надо примыслить еще десять

стихов, которых мы до сих пор не имеем и неизвестно, будем ли мы их иметь.

Онегинская строфа — самая известная из русских строф, а вообще в русской практике было очень много разных строф, но таких, которые получили бы свои названия, немного. Однако можно отметить некоторые типы строф.

Балладная строфа

Жуковский ввел балладную строфу, являющуюся видоизменением немецкой балладной строфы. Балладная строфа построена главным образом на трехсложных размерах.

Вот пример такой балладной строфы, состоящей из шести стихов:

Кто, рыцарь ли знатный иль латник простой,
В ту бездну прыгнет с вышины?
Бросаю мой кубок туда золотой:
Кто сыщет во тьме глубины
Мой кубок и с ним возвратится безвредно,
Тому он и будет наградой победной.
(«Кубок», 1825—1831).

Это — амфибрахий, но амфибрахий, меняющий количество стоп от стиха к стиху. Первый стих имеет четыре стопы, второй стих — три, третий — снова четыре, четвертый — снова три, и последние два стиха — четырехстопные. Вот опять пример, когда строфа построена на замыкающем двустишии. Здесь мы имеем перекрестное четверостишие плюс двустишие. Рифмы здесь — все мужские, кроме последних двух. Такова структура этой строфы, с некоторым нарушением правила чередования.

Это не единственная балладная строфа, их имеется очень много у разных поэтов. Но традиция идет от Жуковского.

В стихотворении Пушкина «Песнь о вещем Олеге» — тоже довольно типичная балладная строфа.

Для середины XIX в. было характерно увлечение разнообразными строфами. Любил разнообразные строфы, например, Фет. У него стихи — романсного типа, и в них он дает разнообразное сочетание размеров в различных комбинациях, например:

Я полон дум, когда, закрывши вежды,
Внимаю шум
Младого дня и молодой надежды; —
Я полон дум.
Я всё с тобой, когда рука неволи
Владеет мной —
И целый день, туманно ли, светло ли, —
Я всё с тобой.
(«Я полон дум, когда, закрывши вежды», 1842).

Здесь есть одна особенность. Это — типично фетовская строфа, но нисколько не каноническая. В данном стихотворении мы встречаемся с таким приемом, который довольно часто является орудием построения строфы. Строфа начинается со слов

«Я полон дум...», представляя первую часть стиха. Затем эта часть стиха фигурирует в качестве замыкающего стиха. В следующем четверостишии — то же самое («Я всё с тобой»). Это — один из приемов своеобразной скрепы строф, где, помимо конфигурации рифм, имеется еще повторяющийся словесный элемент. Этим приемом отличались стихи романсного типа. В романсах, в куплетах это повторение становится каноническим, оно как бы оформляет данную строфу. Строфа обязательно требует повторения определенных слов. Или вот, например, стихи Вяземского:

Как трудно жить в мудреной школе света!
Садись впросак или сажай других.
Жизнь — мастерство; и мастер в ней не всяк,
Кто не сказал, ума спросясь совета,
Как трудно жить!

(«Как трудно жить», 1817).

Начинается и кончается куплет словами «Как трудно жить!» В дальнейших куплетах эти слова занимают место последнего стиха.

Для куплетной техники Вяземского характерна его особенная забота о том, чтобы одинаковые слова имели различное значение, чтобы только с внешней стороны они были тождественны, а вторичное повторение благодаря развитию темы дает эти слова в каком-то другом, новом значении.

«Певец» Пушкина («Слыхали ль вы за рощей глас ночной?..») построен именно на таком приеме — на повторении начальных и концевых строк. Это — типичный романс, который так и просится на музыку.

Бывают так называемые припевы у строф. Бывают строфы, которые все кончаются одним и тем же стихом. Вся строфа подводит к определенному стиху. Всё это наблюдается преимущественно в тех строфах, которые имеют характер романса.

Этим, собственно говоря, можно ограничиться в изложении теории строф, потому что более детальное изучение строф относится к истории поэзии, к истории стихотворческого мастерства, а не к общей теории. Важно было показать различные формы, показать, как стихи сочетаются между собой, а не перечислять все реально возможные формы, потому что здесь количество комбинаций безгранично.

Завершая основные вопросы стихосложения, следует затронуть еще одну тему. Приходилось оперировать главным образом явлениями прошлого, причем более или менее отдаленного прошлого, но я хотел бы обратиться к явлению для нас более близкому, именно к тем изменениям в системе стихосложения, которые произошли уже на наших глазах, на нашей памяти.

Главным представителем новых форм русской поэзии является, конечно, Маяковский. И необходимо сказать несколько слов о поэзии Маяковского и об особенностях его стиха.

IV. О СТИХЕ МАЯКОВСКОГО

Рифма Маяковского

Начнем разговор об особенностях стиха Маяковского с одной детали его техники — с его рифмы. Первое, что бросается в глаза при чтении стихов Маяковского, — это своеобразие рифмы Маяковского, потому что размеры стиха Маяковского не так своеобразны, как это принято думать. Во всяком случае, если мы проанализируем рифму Маяковского, нам легко будет понять своеобразие его размера.

Надо сказать, что когда пишут о Маяковском, то стараются показать, что рифма Маяковского — это совсем не то, что рифма предшествующих поэтов. В этом есть доля правды, но есть и доля увлечения. Вообще о Маяковском, к сожалению, спокойно не говорят: либо стараются его совершенно оторвать от всего прошлого и представить не только как новатора, но и как человека без рода и племени, неизвестно откуда появившегося, либо, наоборот, говорят, что никакого новаторства у Маяковского нет, что он прямой ученик Некрасова. Это — две крайности. Конечно, Маяковский — это не поэт без рода и племени, а прямой наследник и продолжатель предшествующей русской поэзии. Но, с другой стороны, он и новатор, так как созданные им формы раньше не встречались, во всяком случае в том виде, в каком их дает Маяковский. Однако это новаторство Маяковского выросло на основе усвоения всего предшествующего развития.

Обратимся непосредственно к рифме. Говоря о рифме Маяковского, обычно обращают внимание на то, что для старых русских поэтов в рифме главным образом играют роль звуки после ударения, вернее — начиная с ударения, а у Маяковского, оказывается, большое значение имеют звуки предударные. И мы встречаем в некоторых работах о Маяковском даже такое парадоксальное утверждение, что рифма Маяковского строится на предударных звуках, в то время как рифма классическая строится на послеударных звуках. Это — преувеличение. Если

мы обратимся непосредственно к фактам, то вот, что мы можем констатировать.

Возьмем более или менее известные стихи, например «Прозаседавшиеся» (1922). Посмотрим сейчас, не анализируя рифмы в деталях, какие звуки совпадают — послеударные или предударные:

Чуть ночь превратится в *рассвéт,*
вижу каждый *дéнь я:*
кто в глав,
кто в ком,
кто в полит,
кто в *просвéт,* —
расходится народ в *учреждéнья.*

Рассвет — просвет. Это — рифма, от которой не отказался бы ни один классический поэт. Это — правильная рифма. Ведь для рифмы достаточно было бы совпадения одного звука, например, *рассвет — поэт* тоже могли бы рифмовать. А здесь совпадают еще звуки предшествующие, предударные.

Однако можно ли считать, что в этой рифме не играют своей роли послеударные звуки? Нет, играют роль и предударные и послеударные, совершенно по правилам нашей рифмы.

Вот другая рифма: *день я — учрежденья.* Опять-таки, очевидно, что в ней опорный звук играет свою роль. Разберем еще одну рифму:

Обдают дождем дела *бумáжные,*
. . . .
самые *вáжные!* —

Здесь опорный звук не совпадает. Наряду с рифмами, в которых играют роль предшествующие звуки, имеются рифмы, в которых они не играют никакой роли. Если просчитать по всему стихотворению, сколько пар рифм, где предшествующие звуки имеют значение, и сколько таких, где они не имеют значения, то получится 8 пар, где предшествующие звуки имеют значение, и 12 пар, где они не имеют значения.

Можно проделать тот же статистический анализ с стихотворением «Весенний вопрос» (1923 г.). Оказывается, что к первой категории относятся 14 пар рифм, а ко второй категории — 8 пар. Здесь определенного постоянства нет, но тем не менее можно сказать, что получается примерно половина наполовину.

Спрашивается: а как у классических поэтов? Классические поэты тоже заботились о так называемой богатой рифме, в которой совпадали и предшествующие звуки. Я подсчитал по Пушкину. И что же? Оказывается, что на четыре богатых рифмы, у Пушкина 33 обыкновенных. Действительно, картина другая.

Отсюда можно сделать вывод, что действительно богатая рифма, т. е. рифма, в которой предшествующие звуки играют

свою роль и учитываются в звучании, для Маяковского характерна. Но это — характерность, а вовсе не обязательство, потому что все-таки половина рифм строится без этого.

Для Маяковского точно так же, как и для классиков, звуковым рубежом было ударение, и основным в рифме было совпадение послеударных звуков. Что касается предударных звуков, то, действительно, Маяковский на них обращает больше внимания, чем классики. Но они играют другую роль, потому что совпадение послеударных обязательно, а совпадение предыдущих только желательно.

Вообще говоря, рифма Маяковского глубокая, т. е. требующая большого количества совпадающих звуков. Она как бы не помещается в короткий промежуток послеударных, а требует чего-то большего. Но не всегда.

Маяковский в отношении глубины рифмы отличается от классиков, — он изысканнее. Но вместе с тем мы можем спокойно рассматривать рифму Маяковского точно так же с точки зрения звуков ударных, послеударных и предударных. При этом классическая рифма отнюдь не чужда Маяковскому. Некоторые утверждают, что у Маяковского не встречается таких рифм, какие могли быть у классиков. Это неверно. Он вовсе не исключал из своего репертуара классическую рифму, но он их несколько расширял. Важно то, какие элементы расширения рифмы наблюдаются у Маяковского.

Для классической рифмы прежде всего необходимо совпадение ударного гласного. Подчиняется ли этому Маяковский? Вообще говоря, — да. Но и здесь у него бывают исключения, и здесь он иногда отклоняется от нормы. У него имеются рифмы: *невесомое — самое, шатких — решетке, норов — коммунаров, на корме — накорми* и т. д., т. е. сплошь и рядом бывает несовпадение ударного гласного. Правда, если мы внимательно посмотрим, то увидим, что это несовпадение неполное, это не то, что любая гласная может рифмовать с любой гласной. Например, *о* обыкновенно рифмует с *а*. Или рифмуют между собой гласные переднего ряда — *и* и *е*.

Но, помимо всего прочего, надо сказать, что подобные рифмы не типичны для Маяковского, а являются для него исключением. Нормально рифма Маяковского соблюдает тождество ударного гласного. Какой-то элемент разрушения канона есть, но очень робкий, и только иногда, и только при большом совпадении согласных окружающих, и с соблюдением какой-то закономерности в сопоставлении разных гласных; гласные заднего образования рифмуют между собой, гласные переднего образования рифмуют между собой. Рифмовки гласных переднего ряда с гласными заднего ряда у Маяковского не наблюдается.

Как общее правило, можно сказать, что правило классической рифмовки с совпадением ударной гласной в практике Маяковского соблюдалось.

Что касается неударных гласных, то в этом отношении Маяковский пользуется примерно такой же свободой, какая установилась в русском стихосложении при А. К. Толстом и его современниках. Неударные гласные особенного интереса не представляют.

Согласные, собственно, и составляют основу того звукового совпадения, каким является рифма Маяковского. Здесь наблюдаются следующие явления. У Маяковского несколько расширенное применение согласных созвучий. В частности, он сплошь и рядом пользуется созвучием парных согласных, например парных в отношении звонкости, т. е. он рифмует звонкие и глухие согласные: *завитого — завидовал*. Здесь наблюдается несовпадение согласных *т* и *д*. Но это несовпадение происходит на фоне массового совпадения других согласных, не только следующих после ударного гласного. Совпадает опорный слог *ви* и совпадает предшествующий слог *за*. Вот другие примеры, когда звонкие и глухие в рифме чередуются в послеударном положении:

вы́сшей — коммуни́зме
пе́пля — Бе́беля.

Но половина рифм Маяковского построена на совпадении предударных согласных. Там тоже может быть совпадение звонкого и глухого, например *вексель — флексий;* здесь звонкое *в* и глухое *ф* соответствуют друг другу и поддерживают звуковое богатство. Здесь еще одно обстоятельство: этому *л* (в слове *флексий)* ничего не соответствует в том же месте слова *вексель*, но оно появляется в конце слова, подобно компенсации в прежней русской неточной рифме. Например, в неточных рифмах Державина сплошь и рядом бывает, что послеударные согласные не совпадают и это компенсирует совпадение предударных. Принципиально нового в этом отношении у Маяковского нет. Например: *сорта́ — изо рта́, клуби́ — глуби́н (кл — гл)* и пр. Это всё случаи, когда опорные согласные и вообще согласные, находящиеся слева от ударного гласного, не соответствуют друг другу в отношении звонкости, а происходит соответствие звонкого глухому.

И другие существующие в русском языке парности согласных тоже применяются в порядке соответствия в рифмах Маяковского. Например, твердые и мягкие согласные — *за́вы — за́вись* (*в* твердое и *в* мягкое). Приведенный пример касается послеударных. А вот такое же соответствие предударных: *пера́ — пора́*. Это *п* несомненно участвует в образовании общего созвучия. Пример *небеса́ — написа́л* является сложным. Здесь ударение на *а*. Рассмотрим звуки предшествующие. Опорный звук — в рифмах одинаковый. Предшествующие: *не* соответствует *на*. *Н* в первом слове — мягкое, во втором слове — твердое. В этой рифме — *небеса — написал* — встречается парность

расхождением по звонкости и по твердости. Или: *ру́сского — нау́ськивать*.[1] Или: *лба́ — мольба́, ковёрчикам — разговорчикам, звяк — зева́к*. Всё это — случаи, когда чередуются твердые и мягкие согласные.

Долгие согласные звуки изображаются в орфографии двумя одинаковыми буквами подряд. Но на самом деле — это не два звука, а один долгий звук. Например: *сирёной — вселённой*. В одном слове мы имеем *н* простое, а в другом — *н* долгое. Или: *венча́нного — Молча́нова*. Или: *кара́ться (карацца) — декора́ций; коллёг — калёк; движение — жжение; оббивать ли — обыватель*. Такое соответствие бывает и в послеударном и в предударном положениях.

Это — главные расхождения в качестве согласных, но это и предел в расхождении качества согласных.

Теперь рассмотрим, какие имеются отступления. С одним отступлением мы встретились — *вексель — флексий;* согласные переставляются одинаково как в предударной части, так и в послеударной части. Или: *слуга — с угла*. В первом слове *л* перед *у*, а во втором — после *у*. Порядок звуков не тот в одном слове, что в другом, но общая сумма, общее впечатление слов остается созвучным.

Эти отступления еще не выходят далеко за пределы того, что имеется и в классической рифме. Здесь можно наблюдать лишь несколько ослабленную строгость.

Но рифма Маяковского отличается следующим: в русском классическом стихосложении твердо различимы рифмы по типу окончаний. Рифмы разделяли на мужские, женские и дактилические. Вот этого разделения рифмы на три рода у Маяковского часто не наблюдается (не надо думать, что всегда). Он вовсе не соблюдает правила сочетания рифм, т. е. у него могут быть рядом две женские, две дактилические и подряд мужские рифмы. Но дело не только в том, что правила чередования стихов у него не соблюдаются, а дело в том, что у него два рифмующих слова могут быть разного рода окончаний. Рассмотрим такую рифму: *призванный — капризный*. В слове *призванный* ударение на третьем от конца слоге, т. е. рифма дактилическая. Но что значит дактилическая рифма в старом понимании? Это значит, что оба слова имеют дактилическое окончание. Здесь другое слово имеет женское окончание. Значит, рифма здесь не женская и не дактилическая, потому что для Маяковского такого разделения на женские и дактилические окончания нет. Обычно расхождение между числом послеударных слогов у Маяковского не превышает одного слога. Если в одном слове ударение на третьем от конца слоге, то в другом — на втором. Если в одном слове — на втором, то в другом — на конце (т. е. расхождение на один слог, редко — на

[1] В произношении Маяковского *с* и *к* в этом слове мягкие.

два). Например, такие рифмы: *потомки — томики* (в первом слове женское окончание, во втором — дактилическое); *обнаруживая — оружие* (в первом слове ударение на четвертом от конца слоге, а в слове *оружие* — на третьем от конца слоге); *тронуты — фронты; уханье — кухни.* Таких неравносложных рифм большое количество у Маяковского, причем они разного типа. Приведу еще один пример на различные случаи рифмовки: *шторм — шторам* (мужское и женское окончания). Или составные рифмы, которые очень часты у Маяковского: *премýдрости — емý дорасти* (*дорасти* — можно рассматривать как энклитику); *нá поле — по кáпле.*

В чем же суть этого несовпадения? Можно заметить два типа этих неравносложных рифм. Если устанавливать соответствие между отдельными гласными, то можно найти ту гласную, которая не имеет соответствия в другом слове, потому что в одном слове гласных больше, чем в другом, на одну. Следовательно, одна гласная не имеет соответствия. Будем устанавливать соответствие:

премудрости — ему дорасти.

Без соответствия осталась гласная *о.* Значит, можно сказать, что этому *о* соответствует нуль. Мы нашли тот слог, которому соответствует нуль.

Рассмотрим еще несколько примеров.

призванный — капризный.

Где больше слогов? Больше слогов в послеударном положении. В слове *призванный.* Какой слог выпал, т. е. соответствует нулю? После *з,* потому что в другом слове *капризный* после *з* следует немедленно *н.* Значит, не имеет соответствия слог, непосредственно следующий за ударением. Точно так же, как в словах *премудрости — ему дорасти,* нулю соответствует звук, непосредственно следующий за ударением.

тронуты — фронты.

В первом слове между *н* и *т* стоит *у,* во втором слове этого гласного нет. Следовательно, именно гласному *у* во втором слове соответствует нуль. Этот гласный находится непосредственно после ударения.

уханье — кухни.

Остается без соответствия во втором слове гласный *а,* т. е. гласный, непосредственно следующий за ударением.

Здесь есть определенная закономерность.

Таковы неравносложные рифмы первого типа.

Чем же объясняется, что всегда в одном и том же положении находится этот гласный звук, соответствующий нулю в другом слове?

Это объясняется тем, что по законам русского языка в каждом многосложном слове имеются определенные максимально ослабленные гласные, и в этом отношении система русского языка не совпадает с системой других европейских языков. Обозначим черточками какое-нибудь многосложное слово и ударение в нем:

$$\underline{1} \quad \underline{1/2} \quad \underline{2} \quad \underline{3} \quad \underline{1/2} \quad \underline{1} \quad \underline{1}$$

Этот ударный слог — самый весомый, самый отчетливый, самый сильный; здесь нет никакой редукции.

На втором месте по силе стоит предударный слог. Например, в слове *хорошо* ударение на последнем слоге, а следующий по силе слог — предударный. Более слабые слоги — предударный и слог, непосредственно следующий после ударного. И в быстром произношении эти слоги часто склоняются к так называемой иррационализации, или исчезновению. Например, в слове *пуговица* ударение на *пу*. Самым слабым слогом является следующий за ударным — *го*. И как раз этот слог более всего склонен к исчезновению произношения. Мы часто говорим *пугвица*. В слове *тысяча* более всего склонен к иррационализации слог, следующий за ударным, а мы знаем, что в обычном разговоре говорится *тысча*. То же самое относится к предпредударному слогу. Так, у Грибоедова мы читаем: *к прикмахеру*. Откуда это появилось? Ударение в слове *парикмахер* на *ма*; предударный слог *ри*, а предпредударный — *па*. Этот последний слог и выпал в быстром разговоре.

Замечено, что иррационализация слога чаще всего происходит по соседству с сонорными согласными (сонорными называются согласные *л, р, н, м*). Рядом с этими согласными чаще всего иррационализация достигает предела. У Маяковского, за очень редкими исключениями, подобное нулевое соответствие слогов происходит в тех случаях, когда рядом с этими гласными находятся согласные *л, р, н, м*. Например: *призванный* — *а* рядом с *н*; *потомки* — *томики*: здесь фигурирует звук *м*; *тронуты* — опять *н* фигурирует; *уханье* — *н* фигурирует.

Таким образом, эти неравносложные рифмы возникли у Маяковского в силу определенных законов русского языка. А ведь надо сказать, что Маяковский к лингвистике не имел отношения, и вряд ли ему было известно, что ученые установили такие факты. Эта рифма создана им инстинктивно из внутреннего ощущения правильности такого хода, и это оправдывается лингвистическим анализом. Следовательно, рифма Маяковского не является искусственной, надуманной. Когда началось расшатывание рифмы у символистов, то там сплошь и рядом имели место надуманные словосочетания, — просто изобретали какую-нибудь рифму и применяли. Я могу сказать, что у Маяковского отсутствовала рифма рассудочного порядка; она имелась только

в футуристический период. Как известно, футуристы, хотя резко себя противопоставляли символистам, но по существу многое от них заимствовали, в частности рассудочную культуру стиха.

В первый период у Маяковского можно найти искусственные образования. В следующий период своего творчества он уже действует согласно подлинному, реальному слуху, не доверяя всяким комбинациям, а вслушиваясь в рифму.

Ослабление гласных у Маяковского происходит именно там, где в русском языке мы могли бы это явление ожидать.

Это — один тип рифм. Другой тип неравносложных рифм это — рифмы, в которых отсекается последний слог, например: *пьян — аэропланы, лафá ведь — в алфáвите.* Если бы это была рифма первого типа, то следовало бы ожидать иррационализации гласной *и* (например: *алфавите — направьте),* а здесь эта гласная сохраняется. Отпадает же гласная последняя.

Значит, во втором типе рифмы последняя гласная более длинного слова соответствует нулю парной рифмы; например: *цельсяЦельсию*; *папахи — попахивая.* В последнем случае даже целых два слога выпадают.

Это расширение понятия усеченной рифмы. Уже говорилось об усеченной рифме. Но старая русская усеченная рифма состояла в том, что в одном слове, обыкновенно женского окончания, на конце было *j*, а в другом слове этого *j* не было. Усеченная рифма Маяковского гораздо шире. Во-первых, кроме *j*, может отпадать любая согласная. Во-вторых, это может быть не только в женской, но и в мужской рифме; может отпасть не только согласная, но и гласная на конце. Это очевидно при таком положении слова, когда последний слог особенно ослабляется. Возможно такое построение фразы, что последний слог ослабляется и поэтому не учитывается. Мы увидим, что есть два типа окончаний фразы: либо, когда последний слог очень ослабляется, либо, наоборот, когда последний слог приобретает особенную весомость.

Вот типы подобного рода усечений, но уже не на гласные, а на согласные. Уже в старых рифмах, кроме *j*, стали отпадать и другие звуки. У Жуковского: *героем — боя (м* отпало); у Некрасова: *честь — здесь* (это уже не женская рифма, а мужская; отпадает *ть).*

У Маяковского мы встречаем не только все те рифмы, какие встречались у более ранних поэтов, но и множество случаев своеобразия, например: *нег — негр.* Здесь двойное явление: с одной стороны, это — усечение относительно *р,* с другой стороны, — звонкому *г* соответствует глухой *к.*

Усеченная рифма со времени Маяковского стала совершенно законной во всех своих формах в поэзии. И на сей день даже поэты, которые не пользовались теми свободами, которыми пользовался Маяковский, стали пользоваться усеченными рифмами. Особенно распространенной стала мужская усечен-

ная рифма типа: *пол — депо,* т. е. случай, когда мы имеем мужскую рифму и когда согласному одного слова не соответствует ничего в другом слове (потому, что в определенном положении концевые звуки последнего слова предложения ослаблены, плохо слышны).

Таковы два типа неравносложной рифмы.

Следует еще обратить внимание на составные рифмы. Они дают другой тип окончания, где последний слог вместо того, чтобы получить ослабление, вплоть до исчезновения (как мы только что наблюдали), наоборот, приобретает особое значение.

Возьмем ряд составных рифм у Маяковского:

ввысь стрелу — выстрелу
убери твою — бритвою
смерьте ей — бессмертие
карман его — Романова
воздуха́ береги — фабрики.

Это, по большей части, дактилические рифмы, но бывают и более длинные. Значит, схема такова: —́ ◡ —́ = —́ ◡ ◡.

Одна рифма имеет дактилическое окончание, а соответствует этому какое-то слово, либо имеющее женское окончание, после которого идет односложное слово, либо оканчивающееся на ударение, после которого идет двусложное слово (—́ ◡, или —́ ◡ —́).

Такие слова, которые примыкают к предшествующему слову, называются «энклитикой», но у Маяковского эти энклитики неполные. Бывают случаи полной энклитики, например, когда ударение переносится на предлог, существительное совершенно теряет ударение (*по́ полю, по́д гору*).

Здесь же мы имеем дело с неполными энклитиками, которые по силе ударения уступают предшествующему слову, но сохраняют ослабленное собственное ударение.

Мы видим, что во всех составных рифмах на энклитике ослабленное ударение стоит обязательно на последнем слоге. Следовательно, по закону соответствия более сильным должен быть последний слог рифмующего слова.

Значит, есть два типа: либо слог ослабляется, либо, наоборот, он получает некоторое дополнительное ударение.

Следовательно, в этих составных рифмах последний слог цельного слова получает какое-то дополнительное ударение. Иногда это ударение настолько отчетливо, что Маяковский принимает его за ударный слог рифмы:

Нашим юношам ли —

С этим рифмует:

Соки земли́.

Ударный слог не *ли*, но он — последний, и это дает возможность рассматривать его в качестве ударного слога. Стих:

Под домовьи леса́

рифмует со стихом:

назюзюкался.

Правда, это слово особенно подано, растянуто, нарочно подчеркнуто графически (*на-зю-зю-кался*).

Последний неударный слог в длинных многосложных словах в стихах Маяковского иногда приобретает особую силу, которая достаточна для того, чтобы считать этот слог для рифмы как бы ударным.

Размеры Маяковского

На рифмах мы наблюдаем те самые явления, которые объясняют всю систему стихосложения Маяковского. В классическом стихосложении от Ломоносова до Пушкина слоги очень выравнивались, — не так, как в живом произношении. Декламация стихов требовала очень ровного произношения всех слогов. Вот почему ямбы (а в них пиррихии) были очень распространены. Там даже ударный слог по своему месту приравнивался к неударному. В трехсложных размерах уже есть некоторое противопоставление ударности и неударности.

У Маяковского нет этого выравнивания слогов. В его рифмах то слог иррационализируется, то, наоборот, неударный слог усиливается. Такое неравенство слогов по своему количеству по звуковому пополнению уже отчетливо отражается в системе рифмы Маяковского. Он принимает слово в произносительном облике, а ведь когда мы произносим слова, то энергия распределяется неровно. Это неравенство, это колебание энергии в произношении слов в стихах отражается на рифме Маяковского. Отсюда ясно, что тот счет слогов, который раньше господствовал в русской поэзии, неприменим для Маяковского. Система его стихосложения шире.

Стих Маяковского — специфический, декламационный. Недаром Маяковский всю жизнь разъезжал и читал свои стихи. Он был не только поэт, но и декламатор. Для него стихотворная система должна была соответствовать той системе декламации, которую он применил. А эта декламация была очень оригинальная. Хотя она была ораторской, но не в торжественном, а в фамильярно-разговорном стиле. Он пользовался в своих стихах комканьем слов (*тысча, здрасте*). Имена собственные Маяковский дает в той форме, в какой они встречаются в обычной разговорной речи: *Иван Ваныч, Владим Владимыч, Альсандра Альсеевна*. У Маяковского мы видим сокращения звуковые и слоговые, которые типичны для разговорной речи *токо, рази* (вместо *только, разве*). Ни один поэт XIX в. не принял бы эти формы в свои стихи, а Маяковский постоянно

ими пользуется, потому что они встречаются в живой, разговорной речи. Отсюда и разрушение общей системы счета слогов. Стихи Маяковского нельзя считать по слогам, как считали старые стихи. Это приводило в недоумение тех, кто пытался изучать стихосложение Маяковского. И надо сказать, что стихосложение Маяковского до сих пор может считаться не изученным, хотя чернил на это потрачено немало. Описательные работы имеются, но в чем суть стихосложения Маяковского — до сих пор никто не сказал. Отчасти это объясняется следующим. Существует такое представление (ложное), что Маяковский — везде Маяковский, т. е. везде он пишет одним ему свойственным методом, или какой-то ему одному свойственной системой стихосложения. На самом деле это не так. Маяковский вовсе не пользуется каким-то одним и тем же размером во всех стихотворениях. Наоборот, у него размеры очень индивидуализированы. Вместо того чтобы искать общую систему, лучше было бы, хотя в первой стадии изучения, наоборот, найти: чем размер данного стихотворения особенно отличается, в чем он специфичен. А размеры Маяковского необычайно богаты. В своей статье «Как делать стихи?» Маяковский отмечает, что он шел не от размера к стиху, а наоборот, от материала к размеру. Когда идея стихотворения достаточно сложилась и обросла и ритмическим, и словесным материалом, тогда он ищет подходящий ритм стиха.

Это разнообразие размеров сбивало исследователей. И когда пытались найти общую формулу, которая годилась бы для всех размеров, употреблявшихся Маяковским, то в итоге приходили к какому-то совершенно отрицательному выводу: никакой общей формулы нет. Отсюда совершенно нигилистическая работа Штокмара,[1] где говорится, что никакого ритма нет в стихах Маяковского и они держатся только на одной рифме.

Это неверное представление. В статье «Как делать стихи?» Маяковский определенно говорит о том, что самое создание словесной ткани стихотворения диктуется «ритмическим гулом», т. е. у него ритм уже как-то звучит. Маяковский всегда чувствовал ритм. Ритм, хотя и рождался из материала, но именно он организовывал произведение.

Ритм казался неуловимым для некоторых литературоведов потому, что они искали общего ритма Маяковского, считая, что любое стихотворение Маяковского должно подходить под общую формулу. Поэтому в учебниках часто цитировали стихи Маяковского неуместно. Стихи, написанные хореем, приводили как пример неподчинения норме, как пример беспорядочности.

Другим затруднением — чисто внешним — является система печатания стиха Маяковского. Раньше, по старым обычаям, общераспространенным до Маяковского, было правило: стих —

---

[1] М. П. Штокмар. О стиховой системе Маяковского. Сб. «Творчество Маяковского», АН СССР, М., 1952, стр. 258.

строка. Следовательно, на глаз было сразу видно, как речь распадалась на стихи. И если не соблюдалось это правило, то бывало, что и не замечали стиха. Одна школьная учительница говорила ученикам, что «Песня о Буревестнике» Горького является прозой, хотя, как известно, это нормальные, четкие стихи (четырехстопный хорей женского окончания без рифмы). Но так как Горький печатал своего «Буревестника» прозаической строкой, то учительница и приняла стихи за прозу.

У Маяковского строка не составляет стиха. Эта техническая особенность Маяковского очень часто сбивает и затрудняет самое разделение произведения на отдельные стихи. При этом бывало так: до 20-х годов, в ранних произведениях, эти строки ничем друг от друга не отличались, т. е. они печатались от начала наборной строки. Возьмем стихотворение, которое имеет совершенно четкий классический размер, — «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче» (1920). Печаталось оно так:

В сто сорок солнц закат пылал,
в июль катилось лето,
была жара,
жара плыла —
На даче было это.

Здесь первая строка соответствует стиху. Вторая строка — тоже стих. Третья и четвертая строки — один стих, написанный в две строки, причем обе строки печатаются от начала. Последняя строка — тоже стих.

Эта система особенно сильно сбивала, потому что на глаз нельзя было определить — один или два стиха.

Приблизительно с середины 20-х годов Маяковский обратился к другой системе, которая должна была сохранить цельность стиха и в то же время давать возможность разбивать стих на отдельные строчки. Он прибег к системе так называемой лесенки, т. е., если он разбивал стих на строчки, то эти строчки образовывали лесенку. Эта лесенка и есть стих:

Чуть вздыхает волна,
                    и, вторя ей...

Это — один стих, который образует лесенку в две ступени.

ветерок
          над Евпаторией...
               («Евпатория», 1928).

Опять-таки стих разбит на две строки, образующие лесенку. Цельность стиха видна на глаз: лесенка — стих.

Маяковский стал пользоваться этой системой, но не всегда последовательно; может быть, в этой непоследовательности повинен он сам, а может быть, — типография или корректор.

Поэтому единственно правильной приметой стиха Маяковского является рифма, которая, несмотря на собственные утверждения Маяковского, всегда стоит на конце стиха, кроме некоторых, чисто экспериментальных случаев. Эти эксперименты являются фокусами раннего Маяковского. У зрелого же Маяковского рифма стоит на своем месте, там, где и полагается, — в конце стиха. По рифме вы узнаете, где кончается стих:

Чуть вздыхает волна,
                    и, вторя ей,
ветерок
        над Евпаторией.

Вот рифма и вот два стиха. Теперь перейдем к самому репертуару размеров Маяковского.

Размеры у Маяковского самые разнообразные. «Необычайное приключение...» (1920) — это ямбы с правильным чередованием четырех- и трехсложных; имеются, правда, некоторые отступления, но они не меняют общего положения.

Частушечные и сатирические стихи писались самыми обыкновенными размерами. Вот стихотворение «История про бублики...» (1920):

Сья история была
В некоей республике, —
баба на базар плыла,
а у бабы бублики.
Слышит, топот близ ее
музыкою веется,
бить на фронте пановье
мчат красноармейцы.

Здесь — самые обыкновенные хореи, четырех- и трехстопные. При этом соблюдается чередование рифм: нечетные — мужские, четные — дактилические. Конечно, здесь встречаются вольности, бо́льшая свобода в употреблении рифм, чем было у прежних поэтов, но в общем соблюдается обычное чередование.

Бывают у Маяковского и другие довольно правильные размеры с уклонениями в пределах того, что мы видели и у классиков:

Дрянь адмиральская,
пан
    и барон
шли
    от шестнадцати
разных сторон.
Пушка
        — французская,
а́нглийский танк.
Белым
        папаша —
Антантовый стан.

Билась
 советская
наша страна,
дни
 грохотали
разрывом гранат.
 («Десятилетняя песня»,
 1928).

Мы видим, что эти стихи написаны правильным дактилем. Кстати, здесь разбивка на строки не соответствует действительности. Стихотворение написано двустишиями, и один стих состоит из двух лесенок. Каждая лесенка — полустишие:

Пушка —
 французская, (цезура)
Английский танк (конец стиха)

У Маяковского бывают очень точные размеры, самые обыкновенные классические размеры, но с некоторой расшатанностью, свободой обращения, которой раньше не наблюдалось. Во всяком случае ничего принципиально нового эти размеры не имеют.

Характерны для Маяковского и стихи, состоящие из «длинных» хореев, которые содержат в одном стихе пять стоп, в другом — шесть, иногда доходят до восьми. Много таких хореических стихотворений с неопределенным количеством стоп в каждой строке.

Типичным для такого размера является стихотворение «Сергею Есенину» (1926):

Вы ушли,
 как говорится,
 в мир иной. (шестистопный хорей)
Пустота...
 Летите,
 в звезды врезываясь. (5 стоп)
Ни тебе аванса,
 ни пивной. (5 стоп)
Трезвость.

Здесь часто встречающийся у Маяковского ход: четверостишие, кончающееся одним ударением. Кстати, применена самая обычная перекрестная рифма *(aBaB)*.

Редко Маяковский переходит на пятистишие; обычно для него — четверостишие. И дальше это стихотворение хореическое. Количество хореических стоп меняется в каждой строке, но всё это от начала до конца хореи:

Нет, Есенин,
 это
 не насмешка, —
в горле
 горе комком
 не смешок.

Вижу —
взрезанной рукой помешкав,
собственных
костей
качаете мешок.

Такой хореический стих с неопределенным количеством стоп (но обыкновенно стихи длинные, так что даже трудно иначе, как по пальцам, сосчитать) — типичный размер Маяковского. Изредка такую же форму Маяковский придает и ямбам. Например:

И все
поверх зубов вооруженные войска,
что двадцать лет в победах
пролетали,
до самого
последнего листка
я отдаю тебе,
планеты пролетарий.
(«Во весь голос», 1930).

В первом стихе — 7 стоп, во втором — 5, в третьем — 5, в четвертом — 6. Количество стоп на пределе счета 5—6 стоп и больше. Чем больше стоп, тем меньше мы можем ощутить объем стиха.

Мы открывали
Маркса
каждый том,
как в доме
собственном
мы открываем ставни,
но и без чтения
мы разбирались в том,
в каком идти,
в каком сражаться стане.
Мы
диалектику
учили не по Гегелю.
Бряцанием боев
она врывалась в стих,
когда
под пулями
от нас буржуи бегали,
как мы
когда-то
бегали от них.
(Там же).

Здесь — длинные ямбические стихи.

Явившись
в Це Ка Ка
идущих
светлых лет,
над бандой

поэтических
рвачей и выжиг
я подыму,
как большевистский партбилет,
все сто томов
моих
партийных книжек.
(Там же).

Это — чистые ямбы, доминирующие в поэме «Во весь голос». Но ямбы у Маяковского реже, чем хореи.

Ямбические и хореические стихи требуют, конечно, не совсем обычного для Маяковского произношения, потому что и ямбы, и хореи строятся на том, что каждый слог взвешен и приблизительно уравнен. Поэтому они возникают у Маяковского, когда речь его прояснена, выявлена, когда они произносятся с большим равенством слогов между собой. Наоборот, там, где этой торжественной речи нет, где Маяковский переходит на разговорный ораторский тон, он бросает эти размеры и переходит на другие.

Наконец, обратимся к тому, что́ мы называем «стихом Маяковского». Здесь надо отметить, что у Маяковского не один размер, а, пожалуй, сколько стихотворений — столько размеров. Это — первое.

Второе, что представляло затруднение в анализе стихов Маяковского: у Маяковского сплошь и рядом бывает кусковая система построения произведения, когда несколько стихов написано одним размером; затем он переходит на другой размер, потом на третий, потом возвращается к первому и т. д. Так — сплошь и рядом.

Но это опять-таки не новинка Маяковского. Публицистические, фельетонные стихи Некрасова тоже сплошь и рядом строятся на такой кусковой манере.

Такая кусковая манера типична для Маяковского. Рассмотрим поэму «Владимир Ильич Ленин» (1924), чтобы убедиться в этом. Начнем сначала:

Время —
начинаю
про Ленина рассказ.
Но не потому,
что горя
нету более,
время
потому,
что резкая тоска
стала ясною,
осознанною болью.

Здесь проявлен каждый слог и поэтому легко найти метрическую канву. Это — канва хореическая. (Только первый стих

перерезан пополам и не хватает одного слога, а дальше, подряд, все хореи).

Время,
снова
ленинские лозунги развихрь!
Нам ли
растекаться
слезной лужею?
Ленин
и теперь
живее всех живых.
Наше знанье,
сила
и оружие.

Здесь кончаются хореи и начинается совершенно новый ритм.

Люди — лодки.
Хотя и на суше.
Поживешь
свое
пока,
много всяких
грязных раку́шек
налипает
нам
на бока.

∪ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪
∪ ∪ –́ ∪ –́ ∪ –́
∪ ∪ –́ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪
∪ ∪ –́ ∪ –́ ∪ ∪ –́

Здесь другой ритм и другая система декламационная: слоги не так выравнены, удары выступают так, что мы теряем счет слогам. В основе стихотворения лежит анапестическая инерция, т. е. трехстопный анапест с теми вариациями (стяжениями), которые мы встречали и в классический период. Этот размер тоже идет до определенного предела:

Я
себя
под Лениным чищу,
чтобы плыть
в революцию дальше.
Я боюсь
этих строчек тыщи,
как мальчишкой
боишься фальши.

∪ ∪ –́ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪
∪ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪
∪ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪ –́ ∪
∪ ∪ –́ ∪ ∪ –́ ∪ –́ ∪

Здесь прекращается этот размер.

Рассияют головою венчик,
я тревожусь,
не закрыли чтоб
настоящий,
мудрый,
человечий,
Ленинский
огромный лоб.

Здесь опять хореический ход и дальше — всё сплошь хореические стихи.

Потом снова трехударный размер, но не тот, который мы видели раньше:

Если ж
с часами плохо,
мала
календарная мера,
мы говорим —
«эпоха»,
мы говорим —
«эра».
Мы
спим
ночь.
Днем
совершаем поступки.
Любим
свою толочь
воду
в своей ступке.

—́ ◡ ◡ —́ ◡ —́ ◡
◡ —́ ◡ ◡ —́ ◡ ◡ —́ ◡
—́ ◡ ◡ —́ ◡ —́ ◡
—́ ◡ ◡ —́ —́ ◡
—́ —́ —́
—́ ◡ ◡ —́ ◡ ◡ —́ ◡
—́ ◡ ◡ —́ ◡ —́
—́ ◡ ◡ —́ ´ ◡

Это в основе дактиль, но стяжения доходят до нулевых интервалов.

Итак, всё время размер меняется. Иногда Маяковский опять переходит на хореи:

Скажут так, —
и вышло
ни умно, ни глупо.
Повисят слова
и уплывут, как ды́мы.
Ничего

не выколупишь
из таких скорлупок.
Ни рукам,
ни голове не ощутимы.

Или вдруг переходит на анапест:

Неужели
про Ленина тоже:
«вождь
милостью божьей»?

И снова возвращается к хорею:

Если б -
был бы
царствен и божествен...

Здесь наблюдается кусковое строение, где целые ритмические пассажи, иногда довольно большие, написаны внутри одного стихотворения разными размерами; каждый пассаж писан одним размером, но эти размеры сменяют один другой. И эти размеры очень разнообразны и имеют разные функции.

Иногда эти размеры пародируют что-либо, что составляет довольно частый прием у Маяковского. Таковы размеры в стихотворении «Письмо к любимой Молчанова, брошенной им» (где Маяковский переходит от ритма к ритму), или в поэме «Хорошо!» (1930), где всё время меняются размеры. Вот пример из этой поэмы.

Время —
вещь
необычайно длинная —
были времена —
прошли былинные.

Здесь два стиха хореических.

Воспаленной губой
припади
и попей
из реки
по имени — «факт».
Это было
с бойцами
или страной,
или
в сердце
было
в моем.

Это в большинстве — амфибрахий, типичный для Маяковского, построенный по формуле 4—3, 4—3; четыре удара в одной строке, три — в следующей. И в заключительной строке иногда два удара. Количество ударений не всегда характеризует стих. Иногда приходится учитывать зачин стиха: принадлежит ли по началу стих к типу амфибрахия, дактиля, анапеста? Зачин бы-

вает разный. И так как мы знаем, что все трехсложные размеры родственны между собой, то это единство зачина не всегда правильно соблюдается, но общий ритм окрашивается доминирующей формой зачина таким образом, что иной тип зачина воспринимается как вариация основного.

Потом опять идет хореический стих:

Чтоб из книги,
через радость глаз,
от свидетеля
счастливого, —
в мускулы
усталые
лилась
строющая
и бунтующая сила.

А потом идет совершенно своеобразный ритм: длинный стих — один, за которым следующий стих состоит из одного слова:

«Кончайте войну!
Довольно!
Будет!
В этом
голодном году —
невмоготу.
Врали:
«народа —
свобода,
вперед,
эпоха,
заря...» —
и зря.
Где
земля
и где
закон,
чтобы землю
выдать
к лету? —
Нету! . . . . и т. д.

А затем опять совсем другой размер:

Царям
дворец
построил Растрелли.
Цари рождались,
жили,
старели.
Дворец
не думал
о вертлявом пострелe.
Не гадал,
что в кровати,
царицам вверенной,

раскинется
какой-то
присяжный поверенный.
От орлов,
от власти,
одеял
и кружевца
голова
присяжного поверенного
кружится.

А дальше — смена ритма, который имеет определенно пародический характер:

Забывши
и классы
и партии,
идет
на дежурную речь.
Глаза
у него
бонапартьи
и цвета
защитного
френч.

По ритму можно понять сразу, откуда это. Не только слово «бонапартьи» ориентирует нас на что-то наполеоновское, но самые ритмические ходы создают ассоциацию, ориентирующую нас в этом направлении («Воздушный корабль» Лермонтова).

В этой же поэме пародия на Кускову и Милюкова вся построена на размере «Евгения Онегина»; начинается с четырехударного стиха амфибрахического типа:

Любовь
и страсть вернулись к старушке
Кровать
и мечты
розоватит восток.
Ее
волос
пожелтелые стружки
причудливо
склеил
слезливый восторг.
С чего это
девушка
сохнет и вянет?
Молчит...
но чувство,
видать, велико.
Ее
утешает
усастая няня,
видавшая виды, —
Пе Эн Милюков.

И далее идет четырехстопный ямб:

«Не спится, няня,
Здесь так душно.
Открой окно,
да сядь ко мне».
— Кускова,
что с тобой? —
«Мне скушно...
Поговорим о старине».

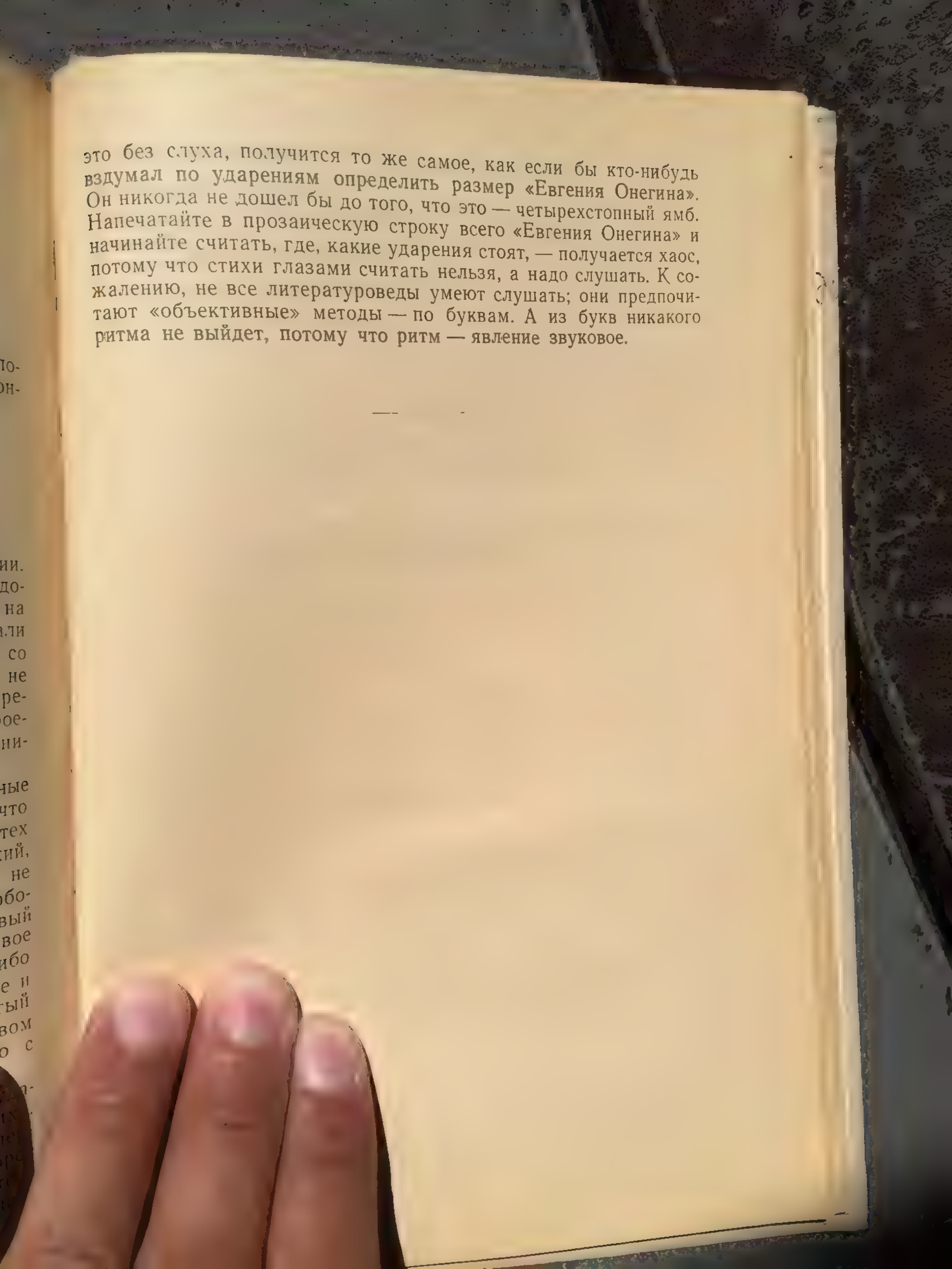
При этом пародия опять-таки не выдерживается строго, потому что вдруг, неожиданно, весь этот длинный пассаж кончается такими стихами:

Быть может,
на брегах Невы
подобных
дам
видали вы?

Ритм «Евгения Онегина» является предлогом для пародии. Этот отрывочный порядок в размерах также сбивал исследователей. На приведенных пассажах никто не спотыкался, а на более сложных, более тонких переходах спотыкались. Искали общей формулы, а общей формулы нет. Кроме того, путали со счетом. В анапесте бывает на первом слоге ударение, но его не надо считать. А у Маяковского надо считать или не надо? Прежде всего следует разбираться в общем ритмическом построении. А на деле реальные ударения, но не метрические, принимали за ритмические.

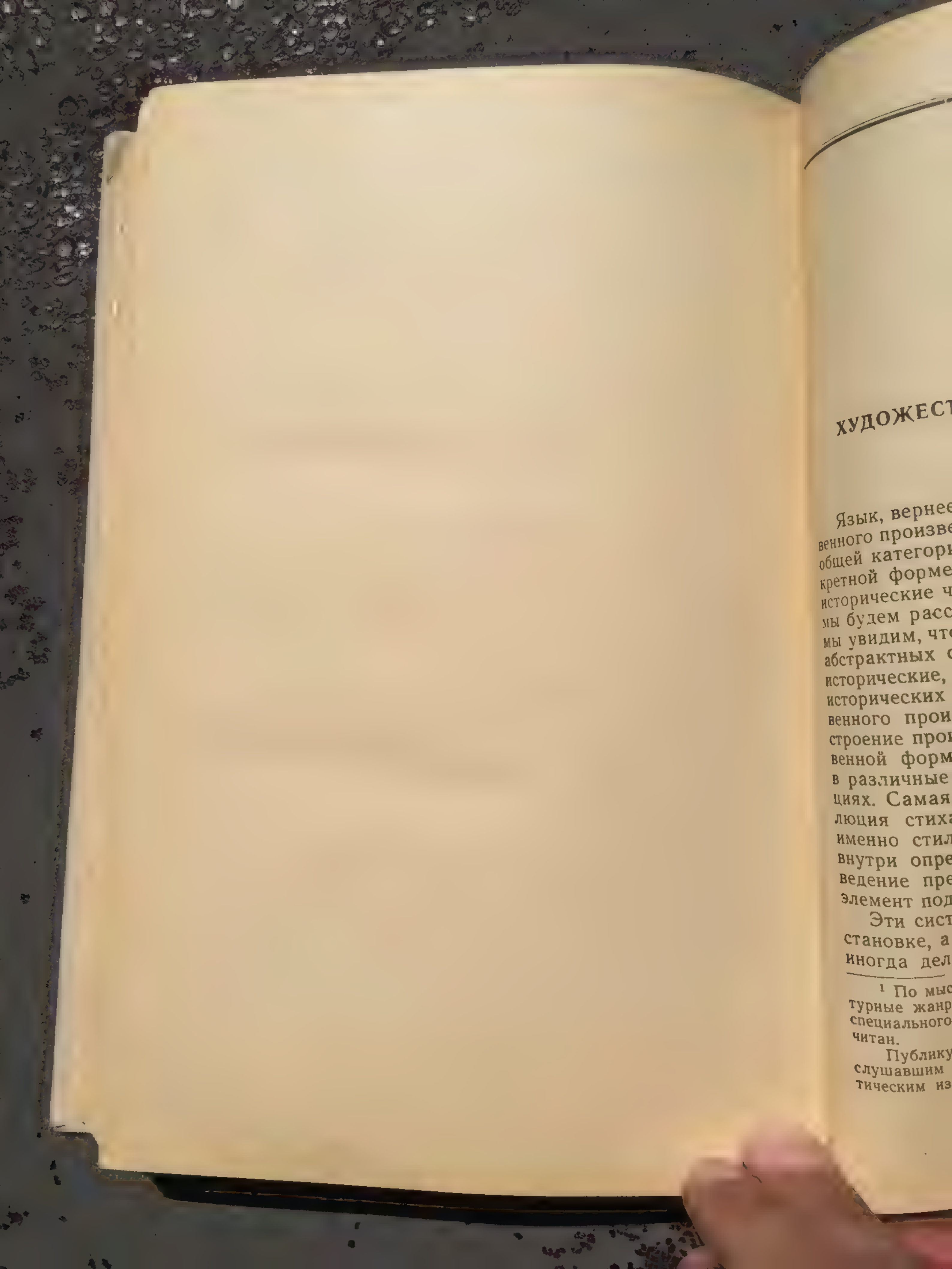
Дело в том, что нельзя считать за единицу эти своеобразные ритмические шаги Маяковского только по ударениям, потому что мы знаем, что среди ямбов и хореев бывают пиррихии. В тех трехсложных размерах, от которых отправляется Маяковский, тоже бывают подобные ходы — трибрахии. Иногда ударение не сделано, а шаг сделан, т. е. бывают безударные шаги. И наоборот, бывают начальные ударения, которые падают на первый слог, но их считать нельзя. В четырехударном стихе первое ударение почти всегда особенное, — оно либо тоном выше, либо тоном ниже, а потом три сильных ударения — второе, третье и четвертое — идут как равные. Исключение: подчеркнутый дактиль (хотя бы и со стяжениями), где ударение на первом слоге обязательно и в общей структуре стиха выравнено с остальными.

Зачин всегда несколько скользящий, потом идет сильное ударение. При этом нужно всегда считаться с общей инерцией стиха. Общая инерция стиха покажет — считать это ударение на первом слоге или не считать, является оно дактилическим, которое входит в метрическую систему, или неметрическим в анапесте и не входит в счет. На всё это нужно внимание и слух; если делать



это без слуха, получится то же самое, как если бы кто-нибудь вздумал по ударениям определить размер «Евгения Онегина». Он никогда не дошел бы до того, что это — четырехстопный ямб. Напечатайте в прозаическую строку всего «Евгения Онегина» и начинайте считать, где, какие ударения стоят, — получается хаос, потому что стихи глазами считать нельзя, а надо слушать. К сожалению, не все литературоведы умеют слушать; они предпочитают «объективные» методы — по буквам. А из букв никакого ритма не выйдет, потому что ритм — явление звуковое.

ПРИЛОЖЕНИЕ



ХУДОЖЕСТ

Язык, вернее
венного произве
общей категори
кретной форме
исторические ч
мы будем расс
мы увидим, что
абстрактных
исторические,
исторических
венного прои
строение про
венной форм
в различные
циях. Самая
люция стиха
именно стил
внутри опре
ведение пре
элемент под
Эти сист
становке, а
иногда дел

[1] По мыс
турные жанр
специального
читан.
Публику
слушавшим
тическим из

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА КАК КАТЕГОРИЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ[1]

Вводные замечания

Язык, вернее — стиль, и стих являются элементами художественного произведения. Это элементы исторического порядка. Нет общей категории стиха и нет общей категории стиля, они в конкретной форме существуют всегда на историческом фоне. Эти исторические черты свойственны и произведению в целом. Если мы будем рассматривать произведения в целом, в их системе, то мы увидим, что точно так же, как в вопросах стиля или стиха, нет абстрактных общих категорий, а существуют только категории исторические, так и в определенную эпоху, при определенных исторических условиях появляется тот или иной тип художественного произведения. Будь это стиль, стих, сюжет, идея, построение произведения, вообще всё то, что именуется художественной формой, — всё это изменчиво, всё это представляется в различные эпохи, в различном виде и в различных комбинациях. Самая смена элементов, их эволюция, как например эволюция стиха или стиля, не есть самостоятельная эволюция именно стиля, именно стиха. Это есть смена этих элементов внутри определенных художественных систем и каждое произведение представляет собою такое объединение, где каждый элемент подчинен чему-то целому.

Эти системы и приходится рассматривать в исторической обстановке, а не в качестве абсолютных вечных категорий, как это иногда делается.

[1] По мысли Б. В. Томашевского, такие вопросы, как композиция, литературные жанры и литературные направления, должны были стать предметом специального историко-теоретического курса. Курс этот так и не был читан.

Публикуемая здесь лекция Б. В. Томашевского, прочитанная студентам, слушавшим его курсы стилистики и стихосложения, является как бы схематическим изложением части задуманного курса. (*Ред.*).

Уже приходилось отмечать, что так называемый высокий стиль — это не общая категория, а специфическая особенность определенных исторических эпох, что высокий стиль в его чистом понимании есть особенность эпохи классицизма. Эта эпоха характеризуется данной системой стиля. А в настоящее время к тем элементам стиля, к которым обращались Ломоносов, Сумароков или Державин, не обращаются, а стиль, соответствующий данным элементам, осуществляется иначе. И не только стиль, но и любое художественное свойство всегда своеобразно в свою эпоху, в своем окружении. Поэтому такими вещами, как композиция произведения, как система, объединение этих элементов, должна была, собственно, заниматься не теория, а история литературы. Но историческое поле, на котором мы рассматриваем литературу, ограничено; поэтому имеется нечто неизменное на протяжении известной нам истории, или в пределах активного фонда литературы, т. е. того, который читается, который воспринимается, который на нас воздействует. Если же эти элементы и изменяются, то не настолько, чтобы свойства произведения в одну эпоху были совершенно чужды аналогичному элементу произведения в другую эпоху. Поэтому кой-какие общие черты могут быть выведены, но это объясняется относительной узостью исторического горизонта. Чем больше мы будем расширять исторический горизонт, тем меньше будет «вечных» категорий, потому что абсолютных вечных категорий в человеческой истории нет.

Системы объединения элементов в тех или иных художественных произведениях меняются, во-первых, в зависимости от рода произведения. Естественно, что в комедии система художественных свойств объединяется по-одному, вступает в определенную связь, а в какой-нибудь повести, предположим в повести Чехова — она объединяется иначе; а в лирическом стихотворении объединяется еще иначе. Словом, то или иное объединение художественных элементов в систему зависит прежде всего от того рода произведения, который мы рассматриваем. Во-вторых, это зависит от так называемых направлений или стилей в широком смысле слова.

Произведение, созданное в эпоху классицизма, обладает одной системой объединения художественных качеств, созданное в эпоху романтизма — другой, в эпоху критического реализма — третьей, и т. д.

Таким образом, выступают, собственно, два критерия: с одной стороны, критерий различных родов литературы, разновидностей литературы, а с другой стороны, различных школ, различных направлений, различных литературных течений в ту или иную эпоху.

Остановимся на первом вопросе: на вопросе о *различных литературных родах*. Я коснусь только самых общих вопросов. Номенклатуру различных художественных родов, раз-

личных терминов, употребляемых в отношении разных жанров, можно найти в любом энциклопедическом словаре. Я буду касаться только самых общих черт, относящихся к литературным родам и литературным жанрам.

Литература не едина по своему построению и довольно резко разделяется на различные формы, отличающиеся одна от другой. Художественные роды тоже есть явление историческое. В разные исторические периоды мы имеем разное деление литературы. Мало того, даже сама граница литературы, граница того, что мы называем художественной литературой, есть явление историческое, и в разное время под «литературой» подразумеваются самые различные явления. К древней литературе причисляются жития, паломничества, поучения, летописи, даже некоторые частные письма (например, письма Иоанна Грозного). В качестве отдельного литературного памятника шестнадцатого века рассматривается «Домострой».

В позднейшей литературе нельзя уже подыскать этим жанрам аналогичных форм. Что соответствует «Домострою» в современной литературе? Это — практическое руководство по домоводству, следовательно, в какой-то части «Домострой» можно сопоставить с современной книгой по домоводству. Но вряд ли в современную историю литературы войдет такая книга, т. е. явление, которое соответствует «Домострою». Ныне руководства по домоводству находятся за пределами литературы. Из этого следует, что исторически эти памятники не могут быть изъяты и представляют некое единство и гораздо большее родство между собой, чем аналогичные произведения в современной литературе. Географические сочинения, которые в свое время были явлением литературным, теперь находятся вне литературы. Даже если тот или другой путешественник будет вести путевой дневник, то в истории литературы такой дневник изучаться не будет, — может быть, за редкими исключениями, если этому путевому дневнику будет придан особый характер (например, «Фрегат Паллада» Гончарова). Какие-нибудь записки путешественников, за отдельными исключениями, не входят в историю русской литературы, их изучают соответствующие научные отрасли: история, география и т. д. А всякие паломничества, всякие путешествия древних периодов входят в состав литературы. Даже в более близкие эпохи было иное отношение к слову и письменности, чем теперь. В историю литературы первых десятилетий XIX в. включали такие памятники, как «История государства Российского» Карамзина — обширный курс изложения русской истории. А в середине XIX в. входила ли в курс русской литературы XIX в. «История России» Соловьева? По существу же, чем «История» Соловьева отличается от «Истории» Карамзина? Казалось бы, такой же труд. Но один — на уровне XIX в., а другой — XVIII в. В наше время уже, конечно, журнал «Вопросы истории» не будет рас-

сматриваться в истории литературы рядом с журналами «Звезда» или «Красная новь». Исторический журнал находится уже за пределами того круга художественной литературы, который очерчен сегодня.

Самые границы литературы меняются. Меняется самое понятие художественной литературы как некоего единства. Поэтому очень трудно говорить о таких родах литературы, которые существовали бы всегда и везде, а приходится говорить применительно к сегодняшнему дню, т. е., рассматривая из литературы прошлого то, что приблизительно совпадает с границами художественной литературы сегодняшнего дня. Получается несколько искусственное выделение из литературы всех веков и всех народов определенного, довольно замкнутого круга памятников.

Этот замкнутый круг литературы мы можем поделить, в очень широких чертах, на три более или менее устойчивых рода художественной литературы: драматический род, повествовательный род и так называемую лирику. В момент возникновения этих форм они не имели твердых границ, отделяющих один род от другого. В начале художественной жизни человечества мы встречаемся с так называемым синкретическим искусством, где элементы всех родов соединены в большей или меньшей степени. Народные игры, хороводы и т. д. объединяют и драматический элемент, и повествовательный, и лирический. Границы в разное время бывали разные. Но для той литературы, которая сегодня входит в круг нашего литературного горизонта, указанное деление более или менее справедливо.

В пределы активного фонда литературы входит литература европейская (примерно с XVII в. она более или менее и сейчас читается; редко читаются произведения XVII в.). Затем, вследствие особой преемственности (о чем будет сказано далее), входит в этот фонд и античная литература. Литература восточных стран в этом фонде начала занимать должное место сравнительно недавно. В любой из этих литератур мы можем явно выделить произведения драматические, повествовательные или лирику — в узком смысле слова.

Но каждый род имеет свои подразделы. Они-то и именуются жанрами. Жанры — явление чисто историческое. Как только мы начинаем крупные роды литературы делить на более или менее мелкие, уже более конкретные и более определенные формы, мы сразу замечаем, что здесь общности деления не может быть. Понятие жанра может быть и довольно широким и узким. Можно за жанр принимать и такую широкую категорию, как жанр романа вообще. Но это было бы не совсем правильно, потому что жанр, понимаемый так широко, приближается уже к понятию литературного рода. Это уже значитель-

…ая часть вообще повествовательной литературы. Поэтому термин «жанр» чаще применяется к более мелким, более специфическим разделам литературы, где близость, сходство больше, а разнообразие меньше, чем в таких широких категориях, как «роман», — понятие, в которое входит и греческий роман «Дафнис и Хлоя», и средневековый роман, и роман нового времени, где объединяются вещи, совсем не похожие друг на друга. Хотя мы имеем в виду понятие жанра, но понимаем под ним совокупность произведений, только весьма приблизительно схожих между собой.

Что создает жанр, зачем вообще вводить это понятие? Не проще ли говорить о каждом произведении в отдельности, в его своеобразии, а не сближать произведения между собой? Между тем понятие жанра практически необходимо. Оно возникает из самой творческой потребности. У каждого писателя есть тенденция к заголовку своего произведения прибавлять жанровый подзаголовок, — пусть даже такой широкий, как «роман». Писатель озаглавливает свое произведение и внизу, в скобках, пишет: «роман», т. е. у него есть сознание, что он пишет произведение, которое, отличаясь от других, являясь индивидуальным произведением, в то же время имеет какие-то черты сходства с аналогичными произведениями, которые он (писатель) называет словом «роман». Этим словом он устанавливает некую традицию, т. е. указывает, что художественная система, принятая им, не есть нечто новое, а есть воспроизведение художественной системы, перешедшей к нему по традиции. В основе распределения по жанрам всегда лежит литературная традиция. А литературная традиция имеет два свойства: с одной стороны, свойство охранительное, консервативное, — передавать из поколения в поколение определенные черты, сохранять сходство между произведениями, что понимается под традицией в узком смысле; с другой стороны, свойство давать некоторую свободу для эволюции, для изменения.

Жанр, в силу того, что он является результатом исторической традиции, обладает этими двумя чертами: с одной стороны, он сохраняет что-то от прошлого, а с другой стороны, каждое новое произведение вносит новое, иначе бы его не писали. Если автор не имеет ничего общего с прошлым, и, с другой стороны, не дает в своем произведении ничего нового, то лучше ему заняться какой-нибудь другой профессией, а не литературой. Рабское воспроизведение прежних форм, без обогащения чем-то новым, имеет свое название — эпигонство. Эпигоны — это те, кто рабски воспроизводят литературное прошлое, варьируя в пределах заданных, уже знакомых тем, которые ничего нового, ничего своеобразного сказать не могут. Конечно, такие произведения эпигонского характера находятся вне истории литературы, никак не расцениваются, никак не изучаются.

Именно в силу того, что каждый жанр обладает и неизменными качествами, и изменяемыми, что он эволюционирует на протяжении веков, — иной раз бывает довольно трудно определить жанр. Вообще точного научного его определения нет. Дело в том, что и в обыкновенном словоупотреблении, и в попытках научного определения очень часто к понятию жанра подходят формально, заботясь лишь об отграничении одних явлений от других. Между тем как такое строгое отъединение одного литературного явления от другого противоречит нашему представлению об исторической изменчивости явлений. Ведь жанр — это форма тяготения к определенным образцам, и область, к которой принадлежат произведения одного жанра, должна была бы не отграничиваться от других точной пограничной линией, подобно тому как на географической карте разграничены государства. Каждое новое произведение ориентировано на уже установившиеся признаки некоего создавшегося жанра, т. е. оно стремится к какому-то центру, к какому-то типовому виду. Жанр скорей надо было бы обозначать как некую точку, вокруг которой группируются отдельные произведения. Эти произведения могут и в большей степени приближаться к этому абсолютному типу жанра, могут и удаляться от него. Где предел, после которого произведение перестает принадлежать к данному жанру, — определить довольно трудно. Жанр — это сфера тяготения к одному центру, а разграничить сферу тяготения трудно.

Дело в том, что практически в истории литературы авторы избегают промежуточных жанров, избегают писать вещи, не похожие ни на драму, ни на комедию, а предпочитают всегда написать такое произведение, которое можно отнести либо к драме, либо к комедии, и т. д. Если графически изобразить эти типовые точки, то получилось бы около каждой точки сгущение произведений, вроде сгущения попаданий при стрельбе. Где кончается попадание и начинается непопадание — это вопрос исторического порядка. Происходит эволюция жанров, перерождение их, слияние, отмирание и т. д. Одним словом, жанры эволюционируют с течением времени; центры, к которым тяготеют произведения, перемещаются, иначе располагаются, поэтому одни жанры характерны для одной эпохи, другие — для другой.

Как же надо определить жанр? Обыкновенно жанр определяется как совокупность разных признаков. Тот или иной жанр характеризует сразу несколько признаков. Эти несколько признаков не представляют собой какую-то безразличную сумму, а именно — совокупность, систему, т. е. находятся во взаимной зависимости, и наличие или отсутствие какого-нибудь признака вызывает одновременно наличие или отсутствие других.

Чем отличается простая форма от системы или совокупности? В простой форме элементы равнозначны, равноправны.

соберите несколько признаков, положите их в общую бесформенную кучу и получится сумма признаков. А система признаков — это такое соединение их, когда один элемент подчинен другому элементу, когда есть элементы доминирующие, определяющие и есть элементы второстепенные, но которые существуют не сами по себе, а именно в совокупности, в определенной связи, в определенном построении. Приведу такой элементарный пример. Определим, что такое басня. Но будем определять не юридически, т. е. не будем давать такой формулы, которая бы отделила басню от небасни, потому что такую формулу найти довольно трудно, и как бы мы точно ни определяли, всегда найдется такое произведение, которое встанет на самую границу, и мы не скажем, куда оно относится, — к басне или выходит за пределы басни.

Дадим историческое определение. Возьмем крыловскую басню как некий тип и будем рассматривать, какими признаками эта басня обладает. Прежде всего, конечно, признаки содержания, признаки сюжета. Басня — коротенький рассказ, рассказ аллегорический, потому что он имеет иносказательное значение. Поэтому к нему обычно присоединяется мораль. Действие басни обычно совершается от лица животного, персонажа басни, — хотя не только животного. Наличие иносказательного персонажа животного — признак типический, но не определяющий, подчиненный и не обязательный. Но среди прочих признаков, характеризующих крыловскую басню, мы заметим один признак такой: басни Крылова писаны вольным ямбом, т. е. стихотворным размером, который то заключает в себе 4 стопы, то 6 стоп. Каждый стих имеет свой размер, но все стихи ямбические. Это — характерная черта басен Крылова, следовательно, это — жанровый признак. Однако обязателен ли этот признак? Нет, не обязателен. У того же Крылова мы можем найти такую басню, как «Стрекоза и муравей», которая писана не вольным ямбом, а четырехстопным хореем. Следовательно, можно написать басню и другим размером. Это еще не делает басню небасней, и тем не менее такая типическая черта остается. В какой степени она существенна? Это, конечно, не главная и не основная черта, потому что мы знаем, что разностопным ямбом можно писать не только басни. Только в соединении с определенными другими чертами и эта черта является жанровым признаком. Например, стихотворение Пушкина «Погасло днéвное светило» написано разностопным ямбом. Можно ли на этом основании ставить вопрос: не басня ли это? Конечно, нет, потому что по сюжетному строю это стихотворение не похоже на аллегорический рассказ с моральным или сатирическим применением. Независимая эта черта или зависимая? Зависимая, так как она возникает из самого жанрового характера басни. Дело в том, что басня, как она создана у нас Крыловым (собственно даже не Крыловым, а Хемницером) и про-

должается другими баснописцами, отличается не только чисто внешней характеристикой сюжета, но и определенным тоном повествования, тоном слегка ироническим. Такой фамильярный тон рассказа является одной из характеристик басни. Басня всегда включает некоторый элемент иронии. Именно этот характер свободной устной речи и обусловил выбор размера. Именно такой размер лучше всего передает вольную, свободную речь, требующую определенной тональности, определенной системы декламации, потому что нельзя декламировать на том же тоне стихотворение «Погасло дневное светило» и басни «Свинья под дубом» или «Ворона и лисица». Попробуйте читать разговорно-фамильярным тоном «Погасло дневное светило», и получится комическое впечатление. Точно так же немыслимо напевным лирическим тоном читать «Ворону и лисицу». И в том, и в другом случае будет вопиющее противоречие между тоном и содержанием произведения.

Вольный ямб — это одна из производных форм, но эта производная форма отлилась в очень жесткий признак. Попробуйте найти другую басню, кроме «Стрекозы и муравья», написанную не вольным ямбом. Таковой нет. Это качество стало очень жестким, окостенелым признаком, хотя и производным. Жанр иногда определяется соединением признаков очень разнородных, относящихся к разной сфере художественной деятельности. Разнородные элементы соединяются, но соединяются не суммируясь, а выстраиваясь в определенную систему, где есть признаки доминирующие, определяющие, и есть признаки подчиненные, вытекающие из этого положения, хотя бы эти второстепенные признаки принимали жесткую форму, которая бы воспроизводилась механически при написании нового произведения этого жанра. Поэтому недостаточно перечислять признаки жанра, а необходимо указать, в каком соотношении эти признаки стоят, что чему подчинено, что из чего вытекает.

Переходя к рассмотрению отдельных родов литературы, следует обратить внимание на то, что каждый род распадается на более мелкие подразделения, вплоть до конкретных жанров. Критерии, на основании которых мы делим большие классы на более мелкие, могут быть разной природы. Некоторые критерии не зависят от того рода, который по этим критериям делится. Есть критерии общие для всех родов, одинаково применимые и к драматическим, и к повествовательным, и даже к лирическим жанрам. Другие критерии — внутренние, специфические для каждого рода, которые возникают только при условии, что речь идет только о данном роде и за его пределы не выходит.

Существует такой общий критерий разделения больших классов на более мелкие: какого типа речь употребляется в этих произведениях, — прозаическая или стихотворная? Этот крите-

рий не зависит от того, имеем ли мы дело с драмой, повествованием или лирикой. И тот, и другой, и третий род литературы может быть и стихотворным, и прозаическим. Мы знаем стихотворные драмы и прозаические драмы, знаем стихотворные повествования и прозаические повествования. С лирикой в этом отношении обстоит иначе. Здесь, как правило, применяется стихотворная форма, но, как исключение, бывает лирика в прозе (например, у Тургенева). Этот критерий не зависит от рода.

Еще один элемент, являющийся характерным критерием, не зависимым от рода, — это то, что можно назвать эффективным характером внушаемого чувства. Существует разделение (грубое) на художественную литературу и деловую, научную. Художественное произведение отличается от научного тем, что оно внушает идеи, мысли, настроения путем нашего сопереживания, соучастия в том или ином рассказе или в той системе образов, которая воплощается в данном художественном произведении. Поэтому оно главным образом воздействует не на рациональную сторону нашего восприятия, а на эмоциональную сторону, т. е. вызывает тот или иной эффект, то или иное состояние — радость или горе, смех или ужас. Эти чувства, которые вызывает художественное произведение, тоже могут быть критерием, если этими чувствами окрашивается всё произведение в целом. Могут быть произведения, которые вызывают восторг, например какая-нибудь ода Ломоносова; она была призвана вызывать именно восторг, приводить в восторженное состояние. Могут быть произведения, которые вызывают чувство ужаса, например античная трагедия, которая строилась так, чтобы вызвать чувство ужаса и сострадания. Может быть произведение, вызывающее чувство страха, чувство ненависти. Возможны различные комбинации. С этой точки зрения мы можем говорить о трагическом искусстве вообще. Может быть трагическое в драме, в романе и в лирике. Наоборот, может быть настроение комическое. Если смех соединяется с ненавистью, с обличением порока, мы получаем сатирическое произведение. Если этот смех довольно добродушный и соединен с некоторой долей сочувствия, мы называем его юмором. Каждое произведение в той или иной степени может быть окрашено доминирующим чувством, основным чувством, которое остается после восприятия всего произведения в целом. Драматическое произведение может быть и юмористическим, и сатирическим, и возвышенным, восторженным. Точно так же роман, повесть, поэма может быть сатирической, восторженной. И в лирике может преобладать юмор, умиление и т. д.

Это всё критерии, которые не зависят от того или другого рода произведений.

Обратимся непосредственно к рассмотрению некоторых родов произведений. Начнем с драматического рода.

I. Драматические произведения

Под драматическим родом мы будем подразумевать такие произведения, которые предназначены для осуществления их в форме спектакля, т. е. произведения, которые непосредственно связаны с театром и живут, собственно говоря, театром. Правда, иногда отличают драматические произведения от произведений так называемой драматической формы, т. е. от таких произведений, которые только по внешнему виду построены так, как строятся произведения, предназначенные для спектакля, но которые по существу имеют в виду читателя, а не зрителя.

Бывают такие драмы, которые на самом деле не предназначены для театра, но это — редкие исключения, а не типовое явление. Так, вторая часть «Фауста» Гёте — не театральная вещь, но она написана так, как пишется драма. Мы будем здесь говорить о драме в настоящем смысле слова, о драме, которая предназначена для театра и осуществляется в спектакле.

Драматические произведения можно было бы делить на отдельные видовые формы, хотя бы исходя из признака прозаического или стихотворного изложения. Но это — признак несущественный. Древняя драма преимущественно писалась в стихах, и традиция стихотворной драмы доходила до очень поздних времен. Только определенные формы драмы и сравнительно поздно стали писаться прозой. Такая прозаическая драма в настоящее время является доминирующей. Теперь, наоборот, стихотворная драма является исключением. Но это — явление исторического порядка, и не эта сторона служит основанием для деления на крупные сосуществующие видовые формы. В драме гораздо важнее аффективная, эмоциональная сторона. Дело в том, что драматический жанр есть форма, наиболее сильно воздействующая на чувства зрителя. Самое средство, при помощи которого создатель драмы действует на зрителя, гораздо богаче, чем репертуар средств в произведениях, предназначенных для чтения.

Драма осуществляется в самом непосредственном действии. Перед зрителем не только текст, не только развивается тема. Зритель непосредственно присутствует при совершении действия. Поэтому он приводится в гораздо более пассивное состояние, чем читатель. Он ничего не должен преодолевать, он сидит на своем месте и является пассивным созерцателем того, что происходит. Сопротивление зрителя автору гораздо меньшее в восприятии драматического произведения, чем в произведении для чтения. Когда вы читаете, вы можете отложить книгу и мысленно поспорить с автором, а здесь самый темп того, что происходит, не дает возможности рассуждения. Зрителю приходится следить за тем, что́ происходит. Кроме того, здесь воздействует не только текст, но и игра актера. Самое обаяние актерского мастерства, как особое актерское искусство, которое

на вас воздействует, декорации, вся обстановка спектакля воздействует на вас в гораздо большей степени, чем при чтении. Слух и зрение здесь одинаково напряжены и одинаково направлены на восприятие произведения. Кроме того, приходится учитывать, что вы читаете дома, в одиночку, где вы предоставлены сами себе и никому не подчиняетесь. В театре вы поневоле подчиняетесь закону массового восприятия. Если в зале начинают смеяться, то вы невольно настраиваетесь на смех. Ощущение ужаса в зале заражает и вас. Эта массовость восприятия также сильно способствует воздействию на зрителя. Потом, когда вы придете домой, одумаетесь, то, может быть, спросите себя: чему я, собственно, смеялся? Но в самый момент спектакля общее настроение собравшихся воздействует весьма сильно. Вот почему в драме именно эмоциональная сторона, настроение, создаваемое драматическим действием, является наиболее существенной, наиболее ясной чертой, отделяющей один род от другого. Вот почему древние драматические произведения делились на два больших класса: трагедию и комедию. При этом в начале нового европейского театра это деление было очень жестким, т. е. переходных форм от комедии к трагедии почти не было (я оставляю в стороне драматические формы средневековья). Если обратиться к эпохе Возрождения и к тому, что последовало за ней, то увидим, что в XVII—XVIII вв. произведения резко разделялись на трагические и комические, и авторы избегали переходных форм. Именно в XVIII в. начинается разложение этих двух жестких форм и появляются формы промежуточные, тем более, что начинается уже знакомство не с генеральной линией драматического театра, а с драматургией народов, у которых она развивается своеобразно, с испанским театром, английским театром, знакомство с Шекспиром, с Лопе де Вега. Здесь эти правила не так строго соблюдаются, трагическое и комическое соединено в одном произведении. Кроме того, в силу особых причин, чисто исторических, новый зритель требовал других форм — не чисто трагических и не чисто комических. Именно к XVIII в. появляется так называемая «драма» в видовом смысле, как нечто противостоящее комедии и трагедии (под названием «буржуазной трагедии» или «слезной комедии»). При этом драма сперва тяготела либо к комедии, либо к трагедии, а потом стала самостоятельным жанром, и для XIX в. именно драма стала более характерной формой, чем комедия и трагедия. И до наших дней разделение на комический и серьезный жанры весьма чувствуется. Только по эмоциональному признаку и происходило в разные века деление драматических произведений уже на видовые формы. Если идти до мелких делений, то мы найдем очень много разных форм. Существовали исторические хроники, мелодрамы, водевили, фарсы. К драматическим произведениям следует отнести и оперу, и пантомиму, хотя бы в форме балета.

Это всё спектакли с сюжетом, с действием, т. е. разные формы драматического представления. Собственно, к драме следовало бы отнести и кинофильмы как своеобразную форму, обладающую всеми свойствами спектакля.

Драматический жанр имеет свои особенности построения, которые вызваны условиями спектакля. Действие должно происходить на ограниченной площадке — на сцене. Сцену нельзя мысленно раздвигать до бесконечности, она стеснена. Обусловлена также длительность спектакля — 3—4 часа. Правда, в разные времена это было по-разному. В древней Греции представление происходило с утра и до вечера, с перерывами. Ставилась обыкновенно не одна вещь, а связанные между собою три вещи — трилогия. Теперь, если пишут трилогию, то она гораздо резче распадается на отдельные части, и каждую часть обыкновенно зритель смотрит как отдельную вещь, которой отводится отдельный вечер. Во всяком случае примерно 3 часа восприятия — вот максимум, который можно отпустить для данного произведения. Отсюда — сравнительная простота действия. Очень сложное подробное действие нельзя изобразить на сцене. Много действующих лиц вывести нельзя, по крайней мере активно участвующих в действии лиц. Инсценируя, например, «Войну и мир», многое исключают, потому что такое множество лиц не вместила бы сцена, получилась бы толчея, калейдоскоп. Из-за ограниченности сцены и времени получается сгущенность действия, резкость положений, резкость переломов. Всё это обусловлено драматической системой.

Драматическая система объективно как бы не дает голоса автору. Автор открыто не присутствует на сцене, в то время как в романе можно видеть автора. Это не значит, что авторская точка зрения не выражается на сцене. В разных драматических системах она выражалась по-разному. В античной трагедии присутствовал хор, который выражал отношение автора. В комедии XVIII в. выступал на сцене так называемый резонер, который по своему характеру обязан был произносить на сцене то, что хотел сказать от себя автор. Это был как бы авторский рупор. В трагедии мнение автора выражал положительный герой. В реалистической драме эти приемы отпали. Таким образом, отпало откровенное выражение мнения автора. Однако автор выражает свое присутствие в том, что внушает определенное отношение: к одним лицам симпатию, к другим — антипатию. Одни действия он преподносит как положительные, которые должны вызывать соответствующую реакцию зрителя, другие — как отрицательные. Таким образом, оценочный момент присутствует и в драматическом произведении. Тем не менее по внешней форме драматические произведения гораздо более объективны, чем другие роды произведений. Они объективны потому, что автор скрывается и вы должны догадываться о его мнении, восстанавливать его мысли, его идеи косвенными путями, а не так

открыто, как это можно сделать в романе. Толстой в «Войне и мире» прерывает действие и начинает длинные рассуждения, уже непосредственно разговаривая с читателем.

Итак, несмотря на формальное отсутствие автора, в драме, кроме действующих лиц, в скрытом виде автор присутствует. Мало того, в драме присутствует, тоже в скрытом виде, так же, как и в любом другом произведении, и тот, кто воспринимает драму — зритель, причем идеальный зритель, на восприятие которого драма рассчитана и который так или иначе должен к драме относиться. Когда автор пишет свое произведение, он должен внушить определенные чувства, определенные настроения, и при этом он рассчитывает на определенный уровень понимания зрителя, на определенные эмоции, свойственные характеру данного зрителя, т. е. как бы конструирует образ идеального зрителя, для которого предназначена данная драма. Если автор обладает большим искусством, то ему удается так настроить аудиторию, что она заражается психологией идеального зрителя, становится подобной тому воображаемому зрителю, для которого пишется данное произведение. Если этого не происходит, то спектакль оказывается неудачным, т. е., если автор хочет вызвать одно настроение, а зритель никак не совпадает с тем идеальным зрителем, на которого автор рассчитывает, и реакция в зале другая. Спектакль в таком случае проваливается. Это происходит либо от неудачи самого автора, который по недостатку драматургического искусства не умеет привести зрителя в необходимое состояние, либо потому, что произведение пишется для другого зрителя, а зрителя, на которого автор рассчитывал, нет. Это бывает тогда, когда произведение какой-нибудь определенной эпохи, рассчитанное на определенный социальный состав театра, ставится в другую эпоху. Если сейчас поставить трагедию Расина в нашем академическом театре, то потребуются очень большие усилия режиссера для того, чтобы зритель мог в этой трагедии что-то почувствовать. Сейчас очень трудно сделать такое произведение доступным для нашего зрителя. Мы знаем случаи, даже очень частые, когда в самый неподходящий момент в театре раздается смех. Начинают смеяться над тем, что по существу должно было быть не смешно, а ужасно. Это происходит именно вследствие расхождения между реальным зрителем и тем идеальным зрителем, для которого создано произведение. Этот скрытый образ зрителя, образ воспринимающего, имеется не только в драматическом произведении. И в романе есть представление о читателе, для которого роман предназначается, и в лирическом произведении. Образ идеального читателя вкладывается в любое произведение. В том и заключается воспитательное значение литературы, что она внушает те идеи и настроения, которые свойственны идеальному читателю. Нас заставляют пережить и

перечувствовать нечто, и мы выносим некоторый эмоциональный опыт, который нам в известной мере заменяет опыт жизненный. В этом отношении литература иной раз воспитывает быстрее и решительнее, чем даже сама жизнь. Но вернемся к драматургии.

Теория трагедии — это первое, что было создано в области поэтики. Самая ранняя теория в области поэтики касалась именно трагедии. Я имею в виду поэтику Аристотеля (беру только европейскую традицию). Для европейской культуры первое произведение, посвященное вопросам поэтики, — «Поэтика» Аристотеля. Это, по существу, повторяю, не что иное, как теория трагедии. Правда, в «Поэтике» Аристотеля говорится кое-что и о комедии, кое-что и об эпосе (о других жанрах вообще ничего не говорится), но и комедия, и эпос освещаются главным образом в сравнении с трагедией. Объясняется это тем, что в ту эпоху трагедия была доминирующим жанром. В каждую эпоху имеется какой-нибудь доминирующий жанр, который определяет общую физиономию литературы. Для времен Аристотеля таким жанром была трагедия.

С XVII по конец XVIII в., в эпоху классицизма, трагедия так же являлась господствующим жанром.

Для Пушкинского времени драматические жанры отходят на второй план (первая треть XIX в.). Господствующими жанрами становятся поэма и лирика. С 30-х годов XIX в. доминирующим жанром становится проза.

Если писатель XVIII в. хотел достигнуть вершин славы, он писал трагедию. Если он претендовал на преимущественное положение в литературе в начале XIX в., то он писал поэму или лирические произведения.

Если он хотел выдвинуться в середине XIX в. (после Гоголя), он писал роман. Для каждой эпохи характерны какие-то формы, господствующие, а другие формы являются второстепенными.

Аристотель дал первую теорию трагедии (если не считать высказываний его учителя Платона, у которого он кое-что заимствовал). В «Поэтике» Аристотеля уже намечены основные элементы анализа поэтического произведения и основные элементы всякого художественного произведения. Аристотель строил теорию художественного произведения на теории так называемого подражания. Для него художественное произведение есть подражание, т. е. воспроизведение неких действий, неких событий, людей в художественном, вымышленном произведении. Аристотель пишет: «Комедия есть подражание порочным людям; она подражает не всему пороку в целом, а только тому, что в нем есть смешного; ибо смешное есть недостаток, уродство, не вызывающее ни страданий, ни вреда. Трагедия есть подражание действию серьезному, законченному речью укра-

ной...»[1] При этом «подражание действием, а не рассказом, подражание посредством ужаса и сострадания, очищающее эти чувства». Что касается очищения этих чувств ужасом и состраданием в драме, трагедии (здесь Аристотель применяет термин «катарсис»), то это понимается разными комментаторами различно, и до сих пор нет единого мнения о том, что́ разумел Аристотель под очищением? По-видимому, он имеет в виду (это только предположение) то, что драматическое представление превращает ужас и сострадание, чувства по существу болезненные, вызывающие неприятные ощущения в жизни, в чувства, вызывающие в зрителе драмы, трагедии некое художественное удовлетворение. Но это только одно из толкований аристотелевского «очищения».

Дальше Аристотель говорит: «Основные элементы трагедии — фабула, характеры, мысли, сценическая обстановка, текст и музыкальная композиция».

Дело в том, что трагедия древней Греции была тем, что во Франции называют «комической оперой». Во Франции комической оперой называют оперу, в которой музыкальный элемент прерывается обыкновенным диалогом.

«Важнейшая часть — состав событий, так как трагедия есть изображение не людей, а их действий и злоключений... поэты изображают характеры в действии. Без действия трагедия невозможна, без характеров — возможна». Здесь Аристотель имеет в виду то, что трагедия вовсе не требует своеобразных характеров. Могут быть шаблонные характеры или определенные «лица мифов и исторических преданий», переходящие из трагедии в трагедию, которые ничего нового не дают. Но зато каждая новая трагедия должна обладать новым действием. Если трагедия не дает новых индивидуальных характеров, это еще законная форма, лишь бы действие, события были новые.

Аристотель пишет: «Характер (в некоторых переводах — «нравы») — это то, чем проявляются решения людей. Поэтому не видно характера в тех речах, из которых неясно, на что решился человек». Всё это примерно так же понимается и теперь.

«Единство фабулы не определяется единством героя, — пишет Аристотель. — Фабула должна быть подражанием единому и цельному действию. Части событий соединяются так, чтобы от пропуска или перестановки отдельных частей изменилось или разрушалось целое...»

---

[1] Под украшенной речью надо понимать речь стихотворную. В эпоху Аристотеля одним из жанровых признаков — причем довольно существенных признаков трагедии — была стихотворная речь трагедии. Так что в своей «Поэтике» Аристотель очень много отводит места вопросу о том, каким стихотворным размером надо писать трагедию. Он доказывает, что основной размер трагедии — триметр (шестистопный стих, состоящий из трех единиц ритмического счета. В античной трагедии — шестистопный ямб). Для эпоса Аристотель берет гекзаметр как типичную форму.

Только то действие Аристотель называет законченным, из которого ничего нельзя вынуть, не разрушив связи, где одно является предпосылкой или причиной другого.

«Ужас и сострадание вызываются тогда, когда что-нибудь происходит неожиданно, и еще больше, если вытекает из взаимодействия событий. При этом удивление больше, чем от простой случайности».

Аристотель особенно рекомендует избегать таких положений, которые вызывались бы простой, слепой случайностью. Он приводит пример, когда судьба героя зависит от случайности. Это не есть настоящее действие. Настоящее действие то, которое вытекает из предыдущего.

Как развивается действие? Аристотель приводит понятие перипетии: «Перипетия — перемена происходящего в противоположное».

Одним из характерных средств развития, средств, очень характерных для древней таргедии и для классической комедии, или драмы, является узнание. Этим узнанием Аристотель и оперирует. «Узнание — переход от незнания к знанию», — говорит он.

Момент узнания осуществлялся в пьесах по-разному. Для театра, относительно близкого к нам, например для комедии XVIII в. (впрочем, и для античной комедии), типичной является такая развязка, в которой персонажи, считавшие друг друга посторонними, оказывались в родстве: мать находила сына или муж находил жену и т. д. Прием узнания применялся и в пьесах XIX в. У Островского, например, можно найти узнания родства и тому подобные узнания. Они являлись одним из типичных драматических средств. Узнания эти происходили самым различным образом. Аристотель в качестве примера приводит трагедию «Эдип» Софокла. Весь драматизм этого сюжета заключается в том, что Эдип, не зная того, женился на своей матери, а раньше, не зная того, убил своего отца. И всё это постепенно раскрывается, обнаруживается, и тогда Эдип в отчаянии вырывает свои глаза и слепой уходит в сопровождении дочери Антигоны, а жена и мать его Иокаста кончает самоубийством.

Весь трагизм здесь в том, что, не зная родственных отношений, Эдип совершает целый ряд преступлений, вытекающих не из злой его воли, а из незнания. Об этих своих преступлениях он узнает постепенно.

Относительно характера Аристотель говорит: «Не следует изображать переход от счастья к несчастью идеальных людей, — это не жалко, а возмутительно...» Но, с другой стороны, «не следует изображать переход от счастья к несчастью совершенных негодяев... сострадание возникает при виде того, кто страдает невинно. Остается тот, кто между ними. Хорошая фабула изображает несчастье не вследствие преступности,

а вследствие большой ошибки человека, скорее хорошего, чем дурного... Характеры должны быть благородны».

Вторым условием трагического характера является соответствие (уместность). Аристотель приводит пример: если вы выводите на сцену женщину, не заставляйте ее обладать качествами мужского характера. Женщина должна быть женственной, мужчина — мужественным.

Третье условие — правдоподобие.

Четвертое условие — последовательность в решениях, т. е. выдержанность характера.

Аристотель говорит, что может быть характер непоследовательный, но самая непоследовательность должна быть последовательно выдержана.

В характерах, как и в событиях, всё определяется необходимостью или вероятностью, т. е., чтобы случайности не было, чтобы одно вытекало из другого.

Трагедия изображает людей лучшими, чем мы, облагороженными.

Дальше Аристотель говорит, что «узнание должно вытекать из развития событий или из умозаключений, а не из примет и ожерелий».

Дело в том, что родимые пятна и ожерелья в разных видах фигурировали вплоть до драмы XIX в., даже у Островского: мать узнает сына по медальону, который она надела на него, когда он был ребенком. Все эти медальоны, ожерелья, приметы, родимые пятна и прочее Аристотель считает недостаточным приемом драматического развертывания. Узнание должно вытекать из развития событий, из умозаключений, из опыта, а не из случайных примет. Аристотель говорит: «Во всякой трагедии есть завязка и развязка. Завязкой я называю то, что находится от начала трагедии до той части, которая является пределом, с которого начинается переход от несчастья к счастью или от счастья к несчастью. А развязкой — то, что находится от начала этого перехода до конца».

Вот, собственно говоря, почти всё, что пишет Аристотель о трагедии, если не останавливаться на тех чертах его теории, которые носят чисто временный характер или которые заключают критические замечания по поводу тех или иных трагедий и которые не применимы к трагедии вообще.

Здесь, по существу, развита в основных чертах почти вся теория драматургии. Законы драматургии в основном и сейчас те же. Собственно говоря, после Аристотеля очень мало прибавилось нового. Некоторые понятия ограничены, некоторые — развернуты. Конечно, исторический опыт дает такие формы драмы, которых не знал Аристотель, но по существу всё основное в структуре драматического произведения в теории трагедии указано Аристотелем. Законы эти переносятся и на коме-

дию. Учитывается только то, что в комедии характеры не должны быть благородными, что не чувства ужаса и сострадания, а смех и осмеяние мелких пороков является основой комедии. Внеся соответственные изменения, мы сможем построить и теорию комедии, аналогичную теории Аристотеля, так как приемы комического изображения можно найти в этой теории. Между прочим, этим, вероятно, объясняется то, почему для комедии не было особой теории. Аристотель не создал ее не только потому, что комедия была второстепенным жанром, но и потому, что по существу мало, что можно было прибавить к тому, что было написано о трагедии.

В поэтике Аристотеля также очень мало говорится об эпосе (и только в порядке сравнительном). Но в несколько измененном виде легко перенести сказанное о трагедии и на эпос, т. е. повествовательное произведение.

Так что поэтика Аристотеля дает общий очерк тех проблем, которые возникают в области сюжетного произведения, т. е. произведения, изображающего действие. Вкратце Аристотель дал основные черты того, что сейчас несколько широковещательно именуется композицией произведения. Основные идеи композиции произведения уже изложены Аристотелем. «Поэтика» Аристотеля определила собою поэтики XVI—XVIII вв., которые целиком писались по Аристотелю. Эти поэтики легли в основу учебного курса, который изучался в средних учебных заведениях до 1917 г. Система Аристотеля в какой-то мере дошла и до наших дней.

II. Повествовательные произведения

В основе каждого произведения лежит идея, — то, что определяет замысел, направление, т. е. смысл произведения. Идея произведения вообще неопределима; это элементарное понятие, которое трудно раскрывать и которое не всеми одинаково понимается. Это основное, ради чего пишется произведение, это отправная точка работы над произведением и общий вывод из законченного произведения.

В классификации повествовательных жанров существенным является деление на прозаические и стихотворные повествования.

Большое повествование в прозе именуется романом, большое повествование в стихах — поэма. Этими видами повествования еще не определяется жанр. Жанр — деление более мелкое, более детальное. Разные повествовательные жанры появлялись в разные эпохи. Роман распадается на много отдельных жанров, и я не берусь их перечислять. Это — романы приключенческие, романы фантастические, романы семейные и прочие. В этом отношении также различны и поэмы. Например, классические поэмы Хераскова и поэма Лермонтова «Демон» — со-

вершенно разные жанры. Если же взять поэмы Некрасова, то они резко отличаются от всех предшествующих форм поэмы.

В прозаическом описании мы различаем повествование большого масштаба, где раскрывается судьба героя более или менее полно, — это роман, и короткое повествование — это рассказ, новелла. Если имеются фантастические элементы, то это — сказка; если взять что-то среднее между рассказом и романом, то это — повесть. В построении романа и поэмы мы имеем два основных типа композиции действия — так называемые ступенчатое и параллельное построения. Для старого романа типа «Дон-Кихот» характерно так называемое ступенчатое построение, где связующим началом для развития действия является единство героя. Герой переживает приключение за приключением, но эти приключения как-то замкнуты, т. е. в каждом приключении есть своя завязка и своя развязка. Обыкновенно в этом и только в данном приключении участвуют эпизодические лица. Герой, вырвавшись из этого приключения, переходит к следующему, вокруг него появляются новые персонажи, происходит новая завязка и развязка. К этому же типу относятся и более новые романы — так называемые авантюрные романы, где следует одно приключение за другим.

Другое дело романы с параллельным развитием, которые отличаются обыкновенно большим количеством персонажей. Здесь уже не один герой, а их много и судьба их сложная — каждый переживает свои приключения. Несколько действий развивается параллельно, и автору приходится переходить от одной группы персонажей к другой и затем возвращаться к первой.

В этом отношении характерны романы Толстого. Он вводит много персонажей, судьба их развертывается параллельно, приходится переходить от одних к другим.

В драматургии ступенчатое построение характерно для трагедии классического типа. Для трагедий Шекспира скорее характерно параллельное построение. В шекспировских пьесах действует много народа, и у каждого персонажа имеется своя судьба.

Я не буду касаться лирики, отчасти потому, что проблема построения лирического произведения весьма мало разработана, отчасти потому, что там наблюдается бо́льшая пестрота, и нам пришлось бы говорить либо очень мало, либо очень много. Вообще надо лишь заметить, что лирические произведения строятся по типу рассуждений, но с той разницей, что рассуждения основываются на логической мысли, а здесь — связи эмоционального порядка. Эмоциональными ассоциациями связываются различные мотивы: развивается какая-нибудь одна мысль, но не по законам логической связи, а в порядке эмоциональных ассоциаций. Такие сочетания мыслей и дают лирические произведения.

Рассмотрим, из каких элементов слагается повествовательное произведение. Элементы эти следующие: сюжет, герои, действие и рассказ.

Остановимся на том, какие бывают герои, какова их функция, как надо рассматривать действие, как надо рассматривать самый рассказ повествования.

Всегда всякое произведение есть то или иное отражение действительности — действительности, понимаемой, конечно, широко. Но это не есть простое воспроизведение, это не есть нечто адэкватное действительности: обобщение производится через вымышленные действия, вымышленных лиц, хотя в какой-то степени лиц и действий, описанных с натуры, т. е. произведение слагается из элементов, являющихся результатом наблюдений автора, но эти наблюдения слагаются в некую картину, которая уже принадлежит всецело воображению автора. Это то, что называется художественным вымыслом и что, прямо и просто, особенно в эпоху классицизма XVIII в., называли обманом и даже художественной ложью. Эти термины, которые вы можете встретить у писателей XVIII в., — не что иное, как своеобразное выражение того, что мы называем художественным образом или вымыслом. И только с этой точки зрения всякий персонаж, всякий герой в художественном произведении — обобщение какого-то человеческого опыта, жизненных наблюдений автора, образ с его чувствованиями, с его своеобразным поведением.

Прежде всего герой должен обладать характером. Конечно, характер в разные эпохи различным образом выражается, с различной интенсивностью, различными оценками, но характер всегда должен быть. Характер — это психология персонажа, единство в поведении, это то самое начало, которое определяет поступки человека, причем эти поступки должны вытекать из некоего единства мотивов, склонностей и привычек. Конечно, единство характера не исключает изменения в этом характере. На протяжении какого-нибудь романа, повести и даже рассказа моральный облик героя может меняться, и обычно, если он меняется, то автор показывает, под влиянием каких развивающихся событий этот характер может меняться. Однако чаще характер героя остается неизменным с начала до конца, особенно в драматических произведениях, обладающих короткими действиями.

Характер героя прежде всего зависит от принципа школы, а затем и от индивидуальности автора.

Наблюдаются, например, в особенности в старинной драматургии, характеры традиционно сложившиеся, уже заранее известные, переходящие из одного произведения в другие; то, что называется в итальянских комедиях масками. Какие-нибудь Коломбина и Пьеро — это определенные характеры, к которым уже привыкли и которые в итальянских комедиях имели даже

определенные костюмы. Если актер выходил в этом костюме, то характер персонажа был уже известен.

Но для новой литературы подобный прием заранее заданного характера — явление непривычное. Новая литература заботится об индивидуализации характера, о том, чтобы характер был своеобразным, именно для данного персонажа: герой замышляется с его оригинальным характером, непохожим на характер героев других произведений. Но эта бо́льшая или меньшая индивидуальность главным образом свойственна новой литературе.

Характер может быть дан либо абстрактно, т. е. количество характеризующих черт может быть бедно и сведено только к некоторой схеме, либо, наоборот, характер может быть очень разработан и богат. Это опять-таки зависит от той литературной школы, к которой принадлежит автор.

Для старых произведений характерна обедненность характера, для новой литературной школы наоборот — богатство разработки характера.

Здесь есть разные способы подачи характера действующих лиц, героя в повествовании. Характеристика может быть либо прямая, либо косвенная. Прямая, самая простая характеристика дана самим автором, от лица самого автора сообщается, какими свойствами обладает тот или иной персонаж. Бывает и другой способ прямой характеристики, когда другие персонажи говорят о том или ином лице, характеризуют его в достаточной степени. Это, собственно, то же самое, что и характеристика от автора, только передается она через речь кого-нибудь из персонажей. В драматических произведениях мы сплошь и рядом встречаемся именно с таким способом характеристики.

Прямая характеристика является свойством старых произведений. В новых произведениях обычно прямой характеристики избегают.

Наиболее прямым видом характеристики является самопризнание, когда персонаж выходит на сцену и наивно себя характеризует. При этом наивность доходит до того, что злодей прямо выкладывает все свои злодейские качества. Это — примитивная характеристика, свойственная преимущественно старой драматургии.

Косвенная характеристика — это такая, когда мы по поведению героя усматриваем его характерные черты и умозаключаем о его характере.

Возможны разные способы подачи психологического портрета. Например, возможна характеристика в самом имени героя. Есть произведения, в которых имя раскрывает нам характер героя (Скотинин и Простаков в комедии Фонвизина «Недоросль» и т. п.). Для комедий XVIII в. этот прием характеристик обычен, но встречаемся мы с ним и в литературе XIX в. У Гоголя мы встречаем такие имена, как Собакевич, Плюшкин, Ко-

робочка, которые являются довольно говорящими. Обычны подобного рода характеристики именами в пьесах Островского (Павлин Павлинович Курослепов, Тигрий Львович Лютов, Глумов и т. д.). У Салтыкова-Щедрина в «Истории одного города» почти все имена говорящие, например: Феофилакт Иринархович Беневоленский (Феофилакт — это богохранимый, Иринархович — начальник мира, Беневоленский — благоволящий, из этого мы видим, что Беневоленский был семинаристом). Но, конечно, характеристика именем вовсе не обязательна, и для литературы XIX в., для реалистического романа подобная характеристика именем — явление довольно редкое.

Среди систем косвенных характеристик распространена характеристика по внешности. Вместо того чтобы говорить о психологическом облике, дается внешность героя, и сама внешность героя достаточно говорит.

Возьмем в качестве примера рассказ Чехова «Скучная история». Вот как характеризует Чехов одного из своих персонажей, которого он называет Александр Адольфович Гнеккер: «Это молодой блондин, не старше 30 лет, среднего роста, очень полный, широкоплечий, с рыжими бакенами около ушей и с нафабренными усиками, придающими его полному гладкому лицу какое-то игрушечное выражение. Одет он в очень короткий пиджак, в цветную жилетку, в брюки с большими клетками, очень широкие сверху и очень узкие книзу, и в желтые ботинки без каблуков. Глаза у него выпуклые, рачьи, галстух похож на рачью шейку, и даже, мне кажется, весь этот молодой человек издает запах ракового супа. Бывает он у нас ежедневно, но никто в моей семье не знает, какого он происхождения, где учился и на какие средства живет. Он не играет и не поет, но имеет какое-то отношение к музыке и к пению, продает где-то чьи-то рояли, бывает часто в консерватории, знаком со всеми знаменитостями и распоряжается на концертах; судит он о музыке с большим авторитетом и, я заметил, с ним охотно все соглашаются».

Здесь, собственно, главное содержится в этой внешней характеристике, которая дана автором, но о душевных качествах человека прямо не сказано ничего.

Такие характеристики особенно преобладают в реалистической литературе, литературе нашего времени. Иногда для того чтобы охарактеризовать героя, вводятся специальные эпизоды, которые не имеют прямого отношения к развитию действия, а всецело служат задаче характеристики. Эти эпизоды ставят героя в такое положение, в котором его характер проявляется очень ярко и сразу нами воспринимается.

И, наконец, особенно в произведениях, близких к нашему времени, эта характеристика героя дается стилем его речи. Определенный образ строится не только по стилю речи самого героя, но и по стилю речи автора, когда он говорит о герое. Кроме

собственной прямой речи героя, существует так называемая несобственно-прямая речь (см. стр. 287—289). Мы сразу воспринимаем облик персонажа не только по его прямым речам, но и тому стилю, каким говорит автор об этом герое. Стилистические особенности весьма существенны при анализе характеристики героя.

Кроме того, надо еще учитывать одну сторону в характере героя. Воздействие на читателя художественного произведения производится путем сопереживания; только тогда произведение становится увлекательным, когда мы принимаем внутреннее участие в том, что мы читаем. Каким образом увлечь читателя, заставить его принимать написанное близко к сердцу? Для этого нужно возбудить симпатии или антипатии читателя. Вот отсюда и идет разделение героев на положительные и отрицательные. При анализе того, имеем ли мы дело с положительным или отрицательным героем, мы должны учитывать, что положительный или отрицательный герой выражает суждение самого автора. Автор сам влагает в свое произведение характеристику данного героя, указывает на то, кому следует сочувствовать и кому не следует. Характеристика положительного и отрицательного героя не есть объективное суждение о данном персонаже, а свойство самого произведения. И очень часто бывает так, что герой, выдвигаемый в качестве положительного, читателю не нравится, и здесь происходит борьба читателя с писателем. Писатель говорит, что его герой — положительный, а мы ему симпатизировать не можем. Нужно различать то, что вложено в художественное произведение, и то, что обнаруживается объективно в результате критического разбора.

Конечно, деление героев на положительных и отрицательных не объясняется исключительно соображениями занимательности, но прежде всего воспитательным значением художественных образов. В положительном герое видят тот положительный идеал, который должен воспитывать читателя в определенном направлении.

Действие произведения есть естественное следствие характера героя и взаимоотношений всех персонажей, выведенных в данном произведении. Обыкновенно происходит так: сначала автор задумывает героя, а потом уже к нему придумывает действие. Если мы рассмотрим черновые тетради Тургенева, то обнаружим, что он работал всегда именно так. Сначала он определял своих героев, ставил их в определенные отношения (родства, дружбы и т. п.), выискивал прототипы для героев, т. е. тех реальных лиц, отправляясь от которых он строил характеристики своих героев. Он распределял разные индивидуальные черты между своими героями, он наделял их еще и дополнительными качествами, такими, как возраст, положение в обществе и прочее. Иногда он вводил моменты даже из личной биографии. И когда был составлен такой репертуар персонажей, тогда

только Тургенев приходил к вопросу о действии. Тогда намечался краткий рассказ, давалось краткое содержание, вытекающее из взаимоотношений этих героев. Те отношения, которые упоминались в этом репертуаре, уже в значительной степени служили основанием к тому, чтобы привести их в определенное соответствие в самом процессе действия. Действие появлялось после того, когда появились герои. И для современного художественного произведения это типично. Герои — самое главное в произведении, самое запоминающееся. Запомнить легче всего людей, которые характерны своим индивидуальным поведением, а то, что между ними происходит, легче забывается. Недаром вообще о произведениях судят больше по героям, и меньше — по ситуации. Редко вспоминают какое-нибудь событие из какого-нибудь романа, а такие имена, как Гамлет, Хлестаков, Дон-Кихот приобрели нарицательное значение, т. е. облик героя сильнее отпечатался в нашем сознании, чем его судьба.

Какова же роль персонажа в рассказе? Рассказ отличается от драматического произведения тем, что действие не показывается, а сообщается, и нужно, чтобы сообщалось оно от какого-то лица. Таким лицом может быть автор (не биографический автор, а тот, каким он себя хочет представить перед читателями). Автор воображает себя присутствующим при том событии, о котором рассказывает. Иногда рассказчик прямо вводится на сцену, так что к числу реально действующих лиц прибавлено еще одно, дополнительное действующее лицо — рассказчик, от имени которого сообщается рассказ. Рассказ даже ведется от первого лица. Подобные повести и романы построены по типу дневников и воспоминаний, или устного рассказа. Небольшого размера чеховские рассказы так иногда и строятся: там какой-нибудь врач начинает рассказывать случай из практики, и рассказ ведется, таким образом, от конкретного лица, иногда от участника этого рассказа, а иногда от лица центрального.

Очень часто повествование строится таким образом, что в какой-нибудь сцене можно сразу увидеть ведущее лицо, глазами которого смотрит автор, в которое он вселяется. Затем автор расстается с данным персонажем, воплощается в другое лицо, и другое лицо проводит другую сцену, и т. п.

Это особенно характерно для романов Л. Н. Толстого, который подробно вскрывал психологию своих героев. Он вселялся в душу того или иного персонажа, и перед читателями ярко раскрывался внутренний мир этого героя. Ведущий персонаж — это одно из средств развития повествования.

Обратимся к самому *действию*. В драматическом произведении отделяется действие, являющееся непосредственным объектом изображения, то действие, о котором мы узнаем вообще из данного произведения. Автору обыкновенно (особенно, чтобы определить исходные отношения персонажей, изложить завязку) приходится далеко уходить от того действия, которое

развертывается на сцене перед зрителем. Нам приходится узнавать и о прошлом героев, и о тех событиях, которые происходят за сценой.

Для старой классической трагедии типично появление вестника, который начинает длинный рассказ о том, что было, или о том, что происходит. Для классической трагедии было типичным, что она избегала сильных действий, сильных криков, сильных событий, требующих крови, и все такие кровавые эпизоды и действия происходили за сценой. Если должно было происходить какое-нибудь сражение, поединок или схватка, то классики не любили «окровавливать» сцену, и все эти действия происходили за сценой, и о них узнавали в рассказе.

В качестве примера можно привести пьесу Корнеля «Гораций». Это пьеса о судьбе Рима, и сюжет строится на поединке, который является зерном всего действия. Поединок между тремя Горациями и тремя Куриациями протекал таким образом, что уже два брата Горация были убиты, а три Куриация еще не были даже ранены. Казалось, что уже судьба Рима определилась, а Горации были представителями Рима. Но что он мог сделать — один против трех? Гораций предпринял следующее: он бросился бежать, и все три Куриация побежали за ним, но силы последних были неравны; в своем беге они оказались на далеком расстоянии один от другого. И когда Гораций это увидел, он убил одного Куриация за другим. Это сражение у Корнеля происходит за сценой. Всё время кто-то появляется на сцене и сообщает о разных фазах сражения. Зритель переживает сражение, но это есть действие, о котором мы узнаем только из рассказов действующих лиц. По существу так же обстоит и в повествованиях: одно происходит на сцене, а другое мы узнаем из разговоров или из авторских сообщений.

Одним словом, общий объем действия значительно превышает тот участок действия, который непосредственно рассматривается и показывается. Вот почему в теоретических работах по литературе обыкновенно различают два состава действия: действие в общей своей совокупности (т. е., считая и рассказы, и все сведения, которые имеются) обычно называется фабулой, а то действие, которое непосредственно происходит перед нами и вытянуто в линию, обыкновенно именуется сюжетом. Но я должен сказать, что термины эти не отличаются устойчивостью. Иной раз то, что́ один называет фабулой, другой называет сюжетом. Не так важно, каким именем назвать одно и каким именем другое, но надо различать общую совокупность действия и то, что нужно оттенить; представить себе то, что является предметом непосредственного изображения в рассказе.

Если мы обратимся к сюжету, к действию изображаемому, действию, показываемому на сцене, то здесь приходится иметь дело не только с внутренней логикой, связывающей события, взятые в целом, но с самой системой показа. Автор иногда до-

пускает перестановку действия или до поры до времени скрывает от нас уже совершившееся. Это бывает там, где в сюжете играет роль тайна. Рассмотрим с этой стороны повесть Пушкина «Дубровский». Там происходит перестановка, и мы не знаем, кто такой Дефорж, а потом дается сцена, где раскрывается тайна Дефоржа. Рассказ ведется не в той последовательности, в какой на самом деле (в фабуле) должны были следовать события. Для сюжета это очень важно, а с точки зрения фабулярной это не имеет значения.

В повести Пушкина «Метель» всё развертывается в обратном порядке: события, определяющие развязку, сообщаются в самом конце.

В сюжете мы имеем элементы того, что называется композицией. Композиция есть не более и не менее, как построение. Это — соединение частей в целое.

Коснемся самого процесса рассказа. Рассказы бывают разные: либо перед нами происходит буквально драматическое действие — как бы инсценируется рассказ; это характеризуется обилием диалогов и еще тем свойством, что темп рассказа примерно совпадает с темпом событий, с тем, что должно быть на сцене. Может быть в повествовании и убыстренный, суммарный рассказ, который часто бывает в так называемом эпилоге, где даются краткие сведения о том, что произошло. Такие суммарные сообщения бывают и в начале большого повествования, иногда они встречаются в середине.

Во внутреннем строении повествования следует различать следующие моменты: так называемую завязку, т. е. какую-то исходную ситуацию, которая показывает, что равновесие во взаимоотношениях между героями в чем-то нарушено и должны произойти какие-то изменения. Завязка вводит то, что именуется конфликтом. Конфликт — это некое противоречие, неустойчивое положение, какая-то борьба, в которой кто-то должен победить. Конфликт развивается путем того, что Аристотель называет перипетиями, в которых меняются взаимоотношения между персонажами, и когда они окончательно приходят к устойчивой ситуации, то это и будет развязка. Это — с точки зрения внутренней логики событий. Проследим композицию какого-нибудь примитивного повествования. В сентиментальных романах XIX в., которые печатались в иллюстрированных журналах (особенно это характерно для немецких журналов), завязка часто состоит в том, что между любящими возникало препятствие. Какие-нибудь Амалия и Иоганн обязательно должны пожениться, но на их пути возникают препятствия: то родители не соглашаются на их брак, то он невозможен потому, что один — беден, а другой — богат. Затем происходят перипетии: возникает на пути влюбленных какой-то Рихард, за которого хотят выдать замуж Амалию; но мы всё равно знаем, что Рихард никогда не женится на Амалии. И вот, наконец, происходит долгожданная

свадьба Амалии и Иоганна, и мы больше ничего не ожидаем, потому что подобная развязка является привычной. Это не значит, что семейная жизнь Иоганна и Амалии будет идиллической и дальше не возникнет новых конфликтов, но это уже остается неизвестным и читателя не интересует. Женитьба — счастливая развязка. Иногда в таких же сентиментальных романах бывает и несчастливая развязка, если, например, герой умирает. Но наше сочувствие и наши сопереживания на этом кончаются, наши дальнейшие ожидания прекратились. Тот момент, когда мы ничего уже больше не ждем и когда мы чувствуем удовлетворение от того, что мы всё узнали, что нам надо, называется развязкой.

Так называемая экспозиция есть та часть рассказа, которая знакомит нас со всем, что необходимо знать в дальнейшем, для того чтобы понять, какое действие происходит. Это та часть рассказа, где обыкновенно дается первая характеристика персонажей и их взаимоотношения. Сообщается начальная ситуация, с которой начинается действие. Экспозиция может быть открытая и скрытая. Открытая экспозиция излагается в самом начале рассказа, прежде чем автор переходит к изображению действия. В драматических произведениях бывают традиционные положения, удобные для сообщения предварительных сведений. В комедиях Островского такой первой экспозиционной сценой часто является разговор слуг. Слуги рассказывают о своих господах то, что читателю необходимо знать в дальнейшем. Это есть традиционная форма экспозиции.

В больших произведениях иногда бывает пролог, т. е. предварительный рассказ о событиях, обыкновенно суммарный, иногда даже с некоторой инсценировкой того, что, собственно, не является прямым изображаемым действием, а что служит как бы предварительным изложением для того, чтобы понимать дальнейшее.

Но иногда действие сразу вводит нас в круг незнакомых людей, которые говорят о незнакомых вещах, и только впоследствии мы ориентируемся и узнаем, кто какую роль играет, каковы их взаимоотношения. Сначала же мы как бы не понимаем, что́ перед нами происходит. Это — форма скрытой экспозиции. Например, в «Пиковой даме» Пушкина всё действие состоит из ряда эпизодов. Не надо однако с ними смешивать так называемые эпизодические сцены, эпизодические события. Эпизодическими сценами часто называются такие сцены, которые можно изъять из произведения без нарушения внутренней связи действия. Эпизодические сцены часто вводятся только для характеристики отдельных персонажей, иногда для характеристики эпохи, обстановки, но непосредственно действия они не затрагивают и могли быть, собственно говоря, изъяты, без нарушения общей связи.

Кроме таких эпизодических событий, следует учитывать наличие рассказов — так называемых вставных новелл. Эти самостоятельные рассказы, введенные в повествование, например в форме рассказа от какого-нибудь лица. Так, в романе Сервантеса «Дон-Кихот» много вставных новелл, которые можно изъять и напечатать в виде отдельных рассказов. Они представляют собой законченные повести, вставленные в роман. Они задерживают ход действия. Нам хочется узнать, что же должно случиться дальше, а вместо этого на сцене появляется человек и рассказывает историю, не имеющую, собственно, никакого отношения к действию. Но и сам вставной рассказ бывает интересен, и читатель отвлекается от главной линии.

В романе Достоевского «Идиот» множество таких новелл: в них рассказывается о различных вещах, которые имеют лишь косвенное отношение к развитию романа и характерам персонажей (рассказ князя Мышкина о казни преступника, рассказ Ипполита и др.)

Для композиции еще очень важно разделить само повествование на собственно *повествование* и на так называемые *описания*, на *рассуждения*, а также еще на *лирические отступления*. Сочетания всех этих элементов с изображением действия и дают нам полную картину композиции того или иного произведения.[1]

---

[1] На этом стенограммы данного курса обрываются — *Ред.*

УКАЗАТЕЛЬ
ИМЕН И НАЗВАНИЙ (ПРОИЗВЕДЕНИЙ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА И АНОНИМНЫХ) [1]

---

[1] Данный именной указатель не ставит своей целью исчерпать все имена и названия, упомянутые в книге. Включены лишь имена лиц, примеры из произведений которых и высказывания связаны с вопросами стилистики и стихосложения. Примеры из произведений народной поэзии отмечены в указателе общим, жанровым наименованием (былины, народные песни), из анонимных произведений — их названиями («Повесть о Смутном времени» и др.).

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ[1]

[1] Данный предметный указатель не ставит своей целью исчерпать все упоминания. Указаны лишь те страницы, на которых данное понятие-термин имеет пояснение или историческую характеристику.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть первая

СТИЛИСТИКА

ПРИЛОЖЕНИЕ

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА КАК КАТЕГОРИЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ

Б. В. Томашевский
СТИЛИСТИКА И СТИХОСЛОЖЕНИЕ

Редактор *А. А. Воробьева*
Технический редактор *Н. И. Аснина*
Корректор *О. Д. Керн*

Сдано в набор 6/X 1958 г. Подписано к печати 5/II 1959 г. М-21640. Формат бумаги 60×92¹/₁₆. Печ. л. 33,5 Уч.-изд. л. 32,42. Тираж 6 000 экз.
Цена без переплета 6 р. 50 к.
Переплет коленкоровый 1 р. 50 к.

Ленинградское отделение Учпедгиза. Ленинград, Невский пр., 28. Заказ № 303

Ленинградский Совет народного хозяйства. Управление полиграфической промышленности. Типография № 1 «Печатный Двор» имени А. М. Горького. Ленинград, Гатчинская, 26.

Отпечатано с матриц типографии № 1 «Печатный Двор» им А. М. Горького в типографии им. Котлякова. Ленинград, Садовая, 21. Зак. 1243.

СПИС…

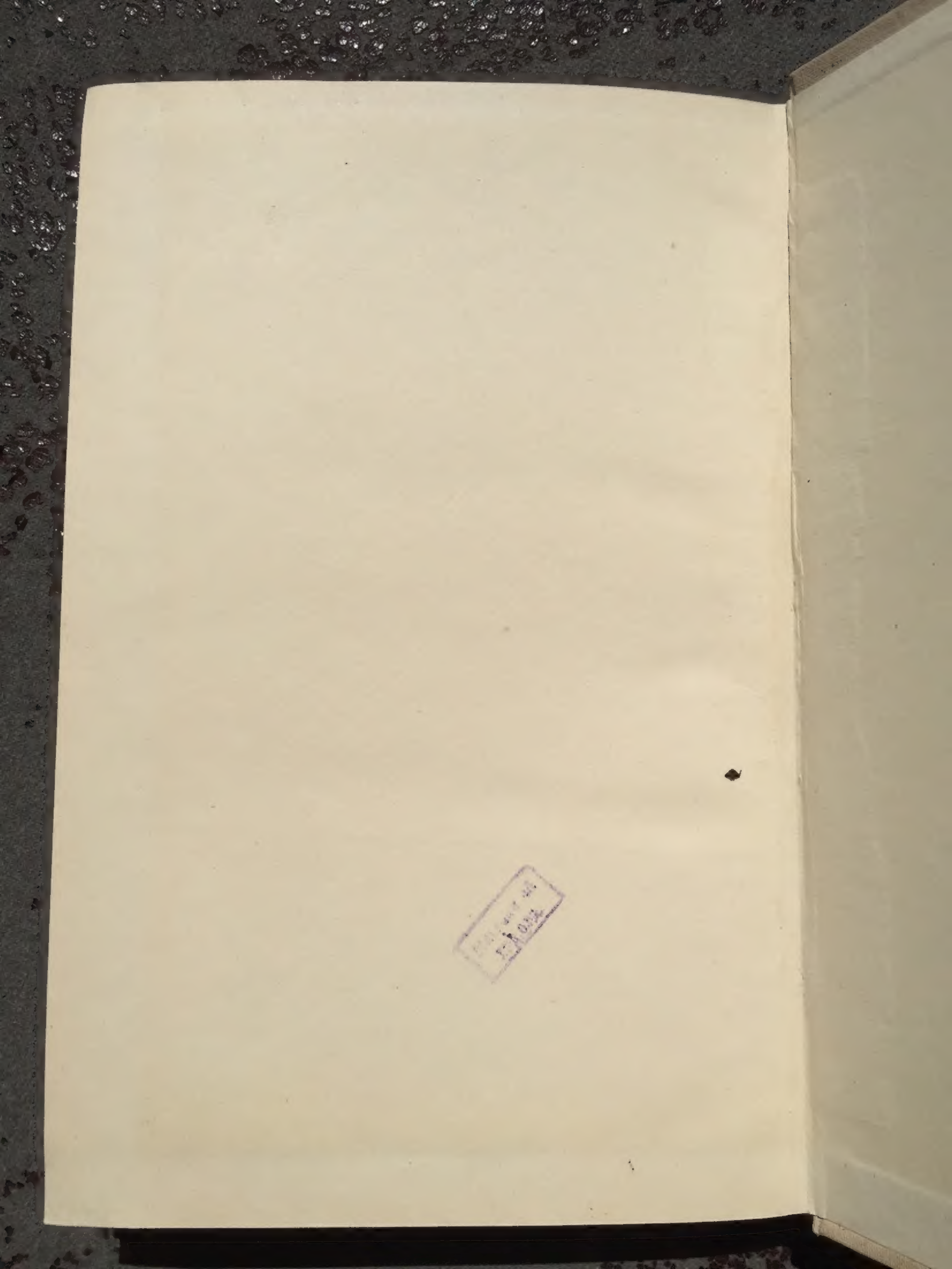
Стр.	Строка	На…
23	4 сверху	
31	4 сверху	
299	6 снизу	
318	6 снизу	
332	19 снизу	
345	9 сверху	
348	9 сверху	
351	3 сверху	
373	6 снизу	
380	3 сниз…	
383	14 сниз…	
484	2 сни…	

Б. В. Том…

СПИСОК ОПЕЧАТОК

Стр.	Строка	Напечатано	Следует читать
23	4 сверху	XVIII в.	XVII в.
31	4 сверху	стилистики	языка
299	6 снизу	знак ′—	знак —
318	6 снизу	о другим	с другим
332	19 снизу	диаметров	диметров
345	9 сверху	— — — — — — — — ◡́ — — — —	— — — — — — ◡́ — — — —
348	9 сверху	—́◡ | —́◡ | —́◡ ,́ ́ ‖ —́◡ | —́◡ | —́◡ , — —	—́◡ | —́◡ —́◡ —́◡ | —́◡ | —́◡ | —́
351	3 сверху	так как	так, как
373	6 снизу	в XVIII в.	с XVIII в.
380	3 снизу	трехстопных	трехсложных
383	14 снизу	если бы	если б
484	2 снизу	комком	комом

Б. В. Томашевский



8 р.

СТИЛИСТИКА И СТИХОСЛОЖЕНИЕ